

Yüksek Lisans Tezi

19. YÜZYIL OSMANLI-TÜRK EDEBİYATINDA ÖYKÜ

HİLAL AYDIN

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Ağustos 2008

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimsel Enstitüsü

19. YÜZYIL OSMANLI-TÜRK EDEBİYATINDA ÖYKÜ

HİLAL AYDIN

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2008

Bütün Hakları Saklıdır

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir

© Hilal Aydın

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelikleri bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelikleri bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Talat Sait Halman
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelikleri bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Aysu Erden
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

19. YÜZYIL OSMANLI-TÜRK EDEBİYATINDA ÖYKÜ

Aydın, Hilal

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon

Ağustos 2008

Bu tezde Osmanlı-Türk edebiyatı öykü eleştirisinde çeşitli açılardan türün ilk örnekleri arasında sayılan Ahmet Mithat'ın (1844-1912) *Letaif-i Rivayat*, Emin Nihat'ın (?) *Müsameretname*, Samipaşazade Sezai'nin (1860-1936) *Küçük Şeyler* ve Nabizade Nâzım'ın (1862-1893) *Karabibik* adlı yapıtları öykü konusundaki Batımerkezli yaklaşımlarla karşılaştırılarak yakın okuma yöntemi ve edebiyat dışı koşulların etkisinin yorumlanması yoluyla incelenmiştir.

Tanzimat sonrası dönemde roman türü için öne sürülen taklit iddiaları, eleştirilerde öykü için de dile getirilmekte ve Batı edebiyatlarında ortaya çıktığı belirtilen öykünün ölçütleri, ideal öykü reçetesi olarak Osmanlı-Türk edebiyatına yansıtılmakta, metinlerin bu reçeteye uymayan yönleri acemilik, beceriksizlik, bilinçsizlik gibi suçlamalarla eleştirilmektedir. Oysa tezin ikinci bölümünde ortaya konulduğu üzere Batı edebiyatları bağlamında üzerinde uzlaşma sağlanamamış, hâlâ tartışılmakta olan ve çeşitli açılardan eleştirilebilen bu ölçütler, çarpıcı biçimde Türk öykü eleştirisinde sarsılmaz bir yer edinmiştir. Batımerkezli bu eleştirinin metinlere kendi özgül koşullarını, yerelliklerini göz önüne almadan yaklaşması, daha türün adlandırılmasından başlayarak ciddi sorunlar doğurmaktadır. Tezde bu sorunlar üzerinde durulmuş, edebî tür olarak öykü ile anlatım tekniği olarak öyküleme arasındaki farkın yeterince vurgulanmayışı gibi temel eksikliklerin altı çizilmiş ve edebiyat tarihi açısından türün ilk örneklerini, gelişim çizgisini, etkileşimlerini

belirlenmenin ve bunu yaparken de bütünüyle Batılı ölçütlerin dayatılmasına karşı yerelliğin önemi belirtilmiştir.

Tezin son bölümünde bütün bu eleştiriler ve eksiklikler göz önünde bulundurularak metinlerin kendilerine yoğunlaştırılmış; elde edilen veriler tümevarımsal bir yolla Osmanlı-Türk edebiyatının yerelliği ve özgünlüğü doğrultusunda yorumlanmıştır. Çalışmanın sonunda, eleştirilerde çoğunlukla öne sürüldüğünün tersine metinlerin birebir taklit etmek gibi bir amaca hizmet etmedikleri, söz konusu edilebilecek etkileri de kendilerince biçimlendirip, değiştirdikleri bu nedenle var olan tek öykünün Batılı olduğu yönündeki yaklaşımların yanlışlığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Tür, öykü, Batımerkezlilik, Osmanlı-Türk edebiyatı.

ABSTRACT

SHORT STORY IN 19th CENTURY OTTOMAN-TURKISH LITERATURE

Aydın, Hilal

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Assistant Prof. Laurent Mignon

August 2008

In this study, the works *Letaif-i Rivayat* by Ahmet Mithat (1844-1912), *Müsameretname* by Emin Nihat (?), *Küçük Şeyler* by Samipaşazade Sezai (1860-1936), and *Karabibik* by Nabizâde Nazım (1862-1893), which all have a number of aspects in common and are considered by Ottoman-Turkish short story critics to be among the first examples of the genre, will be examined by means of close reading, by interpretation of the effects of extra-literary conditions, and in comparison with Eurocentric approaches to the short story.

In the critical writings on the above short stories that were produced in the post-Tanzimat era, allegations of imitation similar to those directed at the novels of the same era were put forward. A short story standard defined by Western literatures has been introduced into Ottoman-Turkish literature as the ideal formula. As a result of this approach, when the works in question are found to contain any aspects that do not fit such criteria, they are harshly denounced for their lack of skill, of competence, and of sense. However, as will be demonstrated in the second chapter of the study, there is in fact little agreement about the criteria themselves, as they continue to be debated and criticized from a variety of perspectives even within the context of Western literature. Nonetheless, quite dramatically, such criteria have been established as an unshakable foundation in Turkish short story criticism. A number of problems, particularly the classification of the genre, arise within this Eurocentric-oriented critical approach insofar as such an approach neglects these works' local

background and the unique circumstances under which they were produced. In addition to the above considerations, this study aims to point out certain basic deficiencies detectable in previous criticism, such as the insufficient emphasis on the difference between the short story as a genre and narration as a means of expression. The study will also attempt to emphasize, in regard to the writing of the literary history of the Ottoman-Turkish era, the importance of defining these preliminary examples of the genre as well as their interactions and changes, and thus aims to underline the significance of these works' local background as against the Western criteria forced upon them in previous criticism.

Bearing in mind all of the above considerations concerning the Eurocentric critical approach and its deficiencies, the last chapter of the study will focus on the short stories themselves, and the data collected from these works will be interpreted inductively in an attempt to emphasize the idea of the locality and originality of Ottoman-Turkish literature. Ultimately, it will be shown that, unlike the general suppositions made in previous criticism, the aim of the writers of these short stories was not mere imitation, and that even the alleged Western influences on these works were reshaped and transformed in accordance with the uniqueness of the texts. Consequently, the study aims to contradict previous approaches, which support the idea that the short story, as a genre, originated wholly in Western literature.

Keywords: Genre, Short story, Eurocentrism, Ottoman-Turkish Literature.

TEŞEKKÜR

Öncelikle bilgi ve deneyimleriyle yol göstericiliğini esirgemeyen, tez sürecinde ortaya çıkan zorluklar karşısında danışman olarak sergilediği anlayış ve duyarlılığa minnet borçlu olduğum ve bu satırları canı gönülden, içtenlikle yazmamı sağlayarak beni vicdani yükümlülükten kurtaran danışmanım Laurent Mignon’a ne kadar teşekkür etsem az. Tez aşamasına gelene kadar verdikleri derslerle çok şey öğrenmemi sağlayan bütün hocalarıma, tez jürimde yer almayı kabul eden Talat Sait Halman ve Aysu Erden’e de teşekkür borçluyum. Bitmeyen ve bitmeyeceğini umduğum “öğrencilik” yılları boyunca sabırla kahrımı çeken, her durumda yanımda olduklarını bilerek güç aldığım, biricik halam Haco’nun da içinde olduğu sevgili aileme, Bilkent’teki öğrenim günlerimi renkli, eğlenceli, mutlu ve özel hissederek geçirmemi sağlayıp her konuda verdikleri destekle tez sürecini ve öncesini en iyi şekilde tamamlamama yardımcı olan Pınar Üre, Öykü Terzioğlu, Ömer Faruk Yekdeş, Abdürrahim Özer, Aslıhan Aksoy Sheridan, Özlem Kaptan Henrich, Merve Sezen, Naim Atabağsoy, Oğuz Güven ile sağladıkları teknik desteği unutmayacağım Levent ve Özlem Çağın çiftine ve sayamadığım diğer bütün dostlarıma; son olarak da çalışırken sıkılsa bile sıcaklığı ve sevgisiyle beni hiç yalnız bırakmayan, sabrıyla utandıran, tatlı uyuyuşuyla zaman zaman yoldan çıkaran kızım leblebi’ye minnetle...

İÇİNDEKİLER

ÖZET.	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.	vii
İÇİNDEKİLER.	viii
GİRİŞ.	1
BİRİNCİ BÖLÜM: NEDEN ve NASIL BİR TÜR ELEŞTİRİSİ? .	12
İKİNCİ BÖLÜM: ÖYKÜ ELEŞTİRİSİNDE TANIM ve ÖLÇÜT SORUNLARI.	
.	24
A. Batı Edebiyatları Bağlamında.	24
1. Kısalık.	25
2. Etki Birliği.	29
3. Anlatımda Ekonomi ve Yoğunluk.	32
4. Lirikizm ve Sıradan İnsan Gerçekliği.	34
5. Ana Yönelme.	37
6. Aydınlanma Anı ve Ayrıntıların Önemi.	39
B. Türk Edebiyatı Bağlamında.	45
1. Türk Öykü Eleştirisinin Temel Sorunları.	46
2. Osmanlı Yazarlarının Öykü Hakkındaki Düşünceleri.	53
3. Öykünün Biçimlenmesinde Edebiyat Dışı Koşulların Etkisi.	58

4. Öykünün İlk Örnekleri Konusundaki Kararsızlık.	62
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: METİNLERİN ÖZGÜL NİTELİKLERİNDEN YENİ	
YORUMLARA DOĞRU.	69
A. <i>Letaif-i Rivayat.</i>	70
B. <i>Müsameretname.</i>	97
C. <i>Küçük Şeyler.</i>	117
Ç. <i>Karabibik.</i>	131
SONUÇ.	142
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.	149
ÖZGEÇMİŞ.	155

GİRİŞ

Bu tezin amacı 19. yüzyıl Osmanlı-Türk edebiyatında öykü türünün varlığını, özgünlüğü ve sahip olduğu özgül koşullar çerçevesinde tartışarak, dönem yapıtları bağlamındaki öykü eleştirilerinde sıkça dile getirilen ve metinlere dayatılan Batımerkezli genel yargıların ötesinde metinlerden yola çıkarak ulaşılabilecek tanım, ölçüt ve değerlendirmelerin olanaklılığını sorgulamaktır. Böylece metinlere rağmen uygulanan bir eleştiri değil, metinlerin ihtiyaçlarından doğan bir eleştiri anlayışının geliştirilmesine çalışılacaktır.

Bu doğrultuda tezin kapsamı ve sınırlılıkları göz önüne alınarak, sözü edilen tartışmayı yürütmek için mümkün olduğunca geniş tutulması tercih edilen çember içinde ancak şu dört kitap ele alınacaktır: Ahmet Mithat'ın 1870-1894 yılları arasında yayımladığı metinlerden oluşan *Letaif-i Rivayat*, Emin Nihat'ın 1872 yılında cüzler hâlinde yayımlamaya başladığı *Müsameretname*, Samipaşazade Sezai'nin 1890 yılında yayımlanan *Küçük Şeyler* kitabı ve Nabizade Nâzım'ın 1891 yılında yayımlanan *Karabibik* adlı kitabı.

Bu yapıtların seçilme nedeni, öykü eleştirisi ve literatüründe Tanzimat sonrası dönem, başka deyişle çoğunlukça öykü türünün başlangıcı kabul edilen dönem bağlamında göz ardı edilemeyecek ölçüde öne çıkarılmaları ve farklı eleştirmenler tarafından gerek öykü, gerekse romanla bağlantılarının kurulmaya çalışılmasıdır. Eleştirmenlerin yayım yılları birbirine yakın olan söz konusu yapıtları bu iki türden birinin ilk örnekleri olarak gösterirken yaptıkları değerlendirmelerin

değişkenliği ve öykü eleştirisinde belli bir sürekliliği yakalamaya, dolayısıyla öykünün geçtiği süreçleri kavramaya olanak vermemeleri dikkate alınarak bu kitapların seçilmesinin uygun olacağına karar verilmiştir.

Seçilen yapıtlara yönelik yürütülecek tartışmanın gerekçelerini sıralarken öncelikle edebiyat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından ya en eski ya da en yeni edebî türlerden biri olarak gösterilen öykünün, Osmanlı-Türk edebiyatı bağlamında nasıl bir varoluş ve gelişim çizgisi izlediğini ortaya koyma endişesi taşıyan bir edebiyat tarihine duyulan ihtiyaç gösterilebilir. Bu durum kitapçı raflarında türün eleştirisi ve tarihine ilişkin ayrıntılı çalışmaların bulunamamasından da anlaşılmaktadır. Batılı ülkelerde yapılan çalışmaların az sayıdaki Türkçe çevirilerini ve özellikle 1950 sonrası dergilerde rastlanan türle ilgili yazıları göz önünde tutarak, Türk edebiyatı öykü eleştirisinin yeterli bir noktada olduğunu savunmak olanaklı değildir. Kaynak kısıtlılığı ve özgünlüğüne bakılarak şu ana kadar ihmal edilmiş ya da görmezden gelinmiş olduğu söylenebilecek Tanzimat sonrası edebiyat ürünlerinin hâlâ alan içinde kapsamlı ve önyargısız inceleme girişimlerine malzeme olmamaları dikkat çekicidir.

Bunun gözlemlenebilen en önemli nedeni Batılılaşmanın hız kazandığı Tanzimat sonrası dönemde öykü türünün tıpkı roman gibi Batı edebiyatlarından özellikle Fransız edebiyatından taklit edilen bir tür olarak gösterilmesi ve 19. yüzyılda verilen—hangi tür içinde olursa olsun—metinlerin, taklit edildiği düşünülen Batılı tür ölçüt ve özelliklerine tam bir uygunluk sergilememelerinin yarattığı karışıklıktır. Pek çok eleştirmenin bu karışıklık karşısında bulduğu çözüm, söz konusu dönemdeki edebiyat ürünlerinin Batı edebiyatlarıyla karşılaştırıldıklarında yetersiz, taklitte bile beceriksiz, yüzeysel, aşağı edebiyat örnekleri oldukları yolunda yorum yapmaktır. Bu anlamda eleştiri ve edebiyat tarihi için asıl başlangıç noktası

tam anlamıyla Batılı olan öyküdür. Bu yaklaşım yazılı ilk ürünlerin nasıl bir ihtiyaca karşılık verdikleri, nasıl yayım koşullarında üretildikleri, kendilerine özgü nitelikleri, evrilişleri, daha sonra yazılan metinlere ve türlere etkileri ya da öne sürülen etkisizliklerinin nedenleri gibi konuların araştırılmasını neredeyse gereksiz hâle getirmektedir.

Semih Gümüş “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi” başlıklı *Adam Öykü* dergisinde yayımlanan yazısında “Çağdaş edebiyatımızın kaynaklarının kendi coğrafyamızdan çok Batı edebiyatlarında bulunduğu saptamasında sanırım birleşilecektir” (101) diyerek, çağdaş olan ile Batılı olan arasında ilişki kurar ve “kendi coğrafyamız”ın çağdaşlık sınırı dışında kalan metinlerinin hangi gerekçelerle kaynak oluşturmadıklarını belirtmeye gerek duymayan ortak kanıyı dile getirir. Orhan Okay ise, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* adlı kitabında Gümüş’ün tespitini doğrularcasına “Her ne kadar ilk hikâye ve roman yazarlarımızın eserlerinde, zaman zaman eski meddah hikâyelerinin, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* gibi gelişmiş halk hikâyelerinin veya kış gecelerinde tandır başı sohbetlerinde anlatılan maceraların tesiri kabul edilmek gerekirse de bunlar şuurlu değil tesadüfidir. Ve hedef şuurlu olarak batı romanını taklit olmuştur” (364) demektedir.

Selim İleri de “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri” başlıklı yazısında *Letaif-i Rivayat, Müsamere-name* gibi kitapları bireysel ve toplumsal konuları ele almamak, gerçekçi olmamakla suçlar ve “Ahmet Mithat’la Emin Nihat’ın ürünlerine topluca bakarsak, Tanzimat edebiyatının ilk öykücülerinin Şark hikâyesi geleneğinden kopmamış oldukları sonucunu çıkarabiliriz” (5) diyerek geleneksel olandan kopup Batılı olana yaklaşmamanın sonucunun başarısızlık olduğunu vurgular. İleri’nin öne sürdüğü “gerçekçi olmama” özelliği tıpkı tür konusunda olduğu gibi, Batı edebiyatlarından birkaçıyla yapılan karşılaştırma sonrasında karar

verilen bir “eksiklik”tir. Oysa öykü türünde göz önüne alınması gerekli olan bakış açısı burada da geçerlidir. Tek ve Batımerkezli bir gerçekçilik anlayışından söz edildiği yerde her türlü farklılık, özgünlük saf dışı bırakılacak ve Çin’den Kuzey Avrupa’ya, Afrika’dan Güney Amerika’ya bütün edebiyatlar tek bir kalıba uydurulmaya çalışılarak değerlendirilecektir. Dolayısıyla İleri’nin gerçekçi olmama suçlamasının altında yatan da böyle bir yaklaşımdır aslında.

Aynı şekilde Robert Finn, *Türk Romanı* adlı kitabında *Müsameretname*’nin *Decameron*’un “oldukça gevşek dokunmuş bir çeşitlemesi” (33) olduğunu söyleyerek “Yakındoğu anlatı geleneğinin kalıplarından kurtulma gibi özlemleriyle Batı’ya dönük olan” kitabın, buna rağmen başarılı olmadığını belirtir (35).

Saadet Ulçugür ise “Öykü Üzerine” başlıklı yazısında “batı, coşumcu akımın uygulanmasında egemen görünen duygu yansımasını bile ‘gerçek’ çerçevesi içinde tutabilmişken, bizim gerçeğimiz çok uzun süre bulanık, kapalı; bilinç ya da ‘sansür’ altı[nda] kal[acak]tır”(157) demektedir. Bu nedenle Ulçugür’e göre, öykücülüğümüz “batı çıkışlı” olmakla beraber “batılı” değildir (158). Ancak Ulçugür burada yerelliğe vurgu yapıyor gibi görünse de kendi başına bir nitelemeden değil, “Batılı” olmayan üzerinden hareket etmektedir.

Öykü türünün Osmanlı-Türk edebiyatındaki ilk örneklerini belirleme konusundaki kararsızlık da kaynağını alıntılarda belirtilen yaklaşımlardan almaktadır. Bu metinlerin hangi tür bağlamında değerlendirilebileceği tartışılırken ya sadece uzunluk gibi nicel ölçüler göz önüne alınmıştır ya da metinlerin aynı zamanda değerinin biricik belirleyicileri olarak Batılı ölçütler, nitelikler. Bu durumda aynı metinlerden söz ederken kimi kaynaklarda roman, kimilerinde de öykü nitelemesi geçmekte ve hatta aynı kitap içindeki metinlerden söz edilirken bile örneğin Mevlüt Çelik’in “Ahmet Mithat’ın Letaif-i Rivayat Serisi Hikâyelerinde Muhteva ve Yapı”

başlıklı yüksek lisans tezinde olduğu gibi şu değerlendirmelere rastlanmaktadır:

“Letaif-i Rivayat serisindeki eserlerin, ‘uzun hikâye’den ‘roman’a kadar bir çeşitlilik arz ettiği görülür. Zira her iki tür arasındaki farkın uzunluk olduğunu kabul edersek, seride sayıları otuza varan eserden on üçünün [...] ‘kısa roman’ olduğu görülür” (550-1).

Bu belirsizliğin yanında İngilizcedeki *short story* ifadesinin birebir çeviriyle “kısa öykü” olarak çevrilmesi eski zamanlardan beri süregelen öykü ile Amerika’da ortaya çıktığı öne sürülen çağdaş kısa öykü olarak iki türün belirmesine ve ortaya “uzun kısa öykü” gibi ilginç nitelemeler çıkmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla türün ilk örnekleri, gelişim süreci gibi konuların ötesinde daha adlandırmada, terimlerde sorunlar yaşandığı görülmektedir.

Oysa Türk edebiyat eleştirisinde pek farkında olunmadığı gözlemlense de, türlerin ilk sayılabilecek örneklerini Batılı bir gözle acımasızca eleştirip değersizleştirmektense, kültürel farklılıkların her alandaki etkisini edebiyatta da gösterdiğini akılda tutarak metinlerin yerel ve özgün yanlarına eğilerek, öncelikle kendi koşulları içinde bir değerlendirmeye tâbi tutmak son derece önemlidir.

Osmanlı-Türk öyküsü bağlamında yapılan akademik çalışmalar *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname*, *Küçük Şeyler* gibi yapıtları ele alırken metin merkezli yaklaşımlarıyla ilk bakışta bu özgünlük ve yerelliğin izlerinin ortaya çıkarılması amacını taşıyor gibi görünseler de, ya Hüseyin Yeniçeri’nin, “Ahmet Mithat’ın Hikâyeciliği” başlıklı doktora tezinde, Ahmet Mithat’ı “roman çevirileri yapmış olmasına karşılık; batılı tahkiyeyi teknik bakımdan yakalayamam[amakla]” (9) suçlaması ya da Kayahan Özgül’ün “Sâmi Paşazâde Sezâyî’nin Küçük Şeyler’inde Fiktif Yapı” başlıklı yüksek lisans tezindeki “Sezai’nin Küçük Şeyler’de bulunan bütün hikâyelerinin ideal ‘kısa hikâye’ler olduğu iddia edilemezse de devirlerine ilk

örnek oldukları gerçektir” (35) sözleri gibi yapısal ve tematik incelemelerden elde edilen özellikler “ideal”, yani Batılı olana uygunlukları ya da yakınlıkları açısından değerlendirilmiştir.

Ayrıca çoğunlukla metinlerdeki geleneksel ve modern öğelerin belirlenmesi üzerine çalışılmıştır. Örneğin, Asuman Öz, “Ahmet Mithat Efendi’nin Hikâyeciliği – Letaif-i Rivayat” başlıklı yüksek lisans tezinde *Letaif-i Rivayat*’ı “Türk hikâyeciliğinde geleneksel anlatıdan modern anlatıya geçişin en önemli basamaklarından say[maktadır]” (II) ve bu nedenle kitabın modern özellikleri üzerinde durur ve Türk edebiyatında öykünün gelişimine kısaca değinirken “Bizde kısa hikâyeciliğin kurucusu Ömer Seyfettin’dir” (30) der. Yasemin Aras da “Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey’in Müsameretnamesi Üzerine Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezinde, “Müsameretname bir yandan taşıdığı sözlü kültüre ait özelliklerle geleneği sürdürürken diğer taraftan Batıya ait unsurlarla modern Türk hikâyesinin oluşmasında öncülük eder” (III) diyerek yine *Müsameretname*’deki geleneksel ve modern öğeleri ele alır. Bütün bu çalışmaların öykü konusunda bilgi verilen giriş kısımlarında Öz’ün çalışmasındaki gibi şu farklı ifadeler yer almaktadır: “Muhayyelat-ı Aziz Efendi hikâye türünün ilk örneği kabul edilmektedir” (3); “Letaif-i Rivayat ise modern anlamdaki hikâyenin edebiyatımızdaki ilk örneğidir. [...] Ahmet Mithat Efendi’nin ardından tema, şekil ve üslup itibarıyla Avrupai tarzda –her yönüyle- ilk kısa hikâye yazarımız Samipaşazade Sezai’dir” (4); “Avrupai hikâye geleneğine ulaşmayı hedefleyen Türk hikâyeciliği, bu amacına ilk olarak Ahmet Mithat Efendi’nin Letaif-i Rivayat’ında ulaşmıştır” (279).

Görüldüğü gibi Avrupalı, Batılı veya daha örtük olarak modern olana ne kadar yaklaşılsa türe de o kadar yaklaşılmış olduğu kanısı söz konusudur. Türün “gerçek” temsilcilerinin Ahmet Mithat (1844-1912) mı, Samipaşazade Sezai (1860-

1936) mi, Halit Ziya (1866-1945) mı, Ömer Seyfettin (1884-1920) mi, Memduh Şevket Esendal (1883-1952) mı yoksa Sait Faik (1906-1954) mi olduğu yolundaki kararsızlık da bundan kaynaklanmaktadır. Ve yine bu nedenle olsa gerek çalışmaların büyük bölümünde geleneksel, yerel öğelerin ağırlık taşıdığı metinlerin “geçiş eseri” olma özelliğine vurgu yapılmaktadır. Bu nitelime işlevsel görünmekle birlikte geleneksel öyküden modern öyküye geçiş ürünü olduğu söylenen *Müsameretname*, *Letaif-i Rivayat* gibi metinlerin ardından, Ayşe Demir’in “Samipaşazâde Sezai’nin Hikâyeciliği” başlıklı yüksek lisans tezinde olduğu gibi *Küçük Şeyler*’in de Türk edebiyatında romantizmden realizme geçiş eseri olarak değerlendirilmesi (xvii), söz konusu nitelimenin metinlerdeki yerel özelliklerin kolayca “ayıklanamadığı” durumlarda âdeta kestirme bir yol olarak kullanıldığını düşündürmektedir.

Ayrıca yalnızca metinlerdeki kişi kadrosu, mekân, olay örgüsü, zaman gibi konuların alıntılarla özetinin yapıldığı çalışmalar da bulunmaktadır. Bu durum da elde edilen verilerin belli bir açıdan yorumlanması ve gelecek çalışmaları tetikleyen soru ve sonuçların ortaya konulması açısından işlevsizdir.

Bütün bunların yanında Batı edebiyatlarındaki öykü eleştirisi çalışmalarının, üzerinde hiçbir biçimde uzlaşma sağlanamamış olan ve hâlâ tartışılan sonuçlarına neredeyse sorgusuz bir güven duyulan bir edebiyat eleştirisi ortamında, yukarıda dile getirdiğim ve bu tezin temel sorunlarından biri olan Batımerkezlilik eleştirisinin altını çizenlerin yine Batılı eleştirmenler olmaları da özellikle dikkate değerdir. Örneğin, John Barth “Kısa Bir Öykü Bu” başlıklı yazısında Batı edebiyatlarının ölçülerinin dayatıldığı geleneksel modern kısa öykünün dışında “en az onun kadar soylu bir başka anlatı metabolizması” olduğunu belirterek, “bu, geniş bir alana yayılmaya, karmaşıklığa, çizgisel bir yol izlememeye, hatta göstermek yerine anlatmaya [...], belki fabulasyona ya da yetişkinleştirilmemiş gerçekçilikle gerçekçi

olmamayı kaynaştırmaya da değeri vermeyi içerir” (84) diyerek “Rabelais ve Laurence Sterne, Maupassant’ın, Şehrazat da Çehov’un ayakkabılarıyla yürümek zorunda bırakılmamalıdır; ya da bunun tam tersi yapılmamalıdır” (84-5) yorumunda bulunur.

Yine, Andre Lefevere, “Systems in Evolution: Historical Relativism and the Study of Genre” (Gelişim İçindeki Sistemler: Tarihsel Görecelik ve Tür Çalışması) başlıklı yazısında, Batı merkezci yaklaşımın kısıtlılığına değinmesiyle böyle bir dikkati gündeme getirmektedir: “Batı’daki tür çalışmaları oldukça soğukkanlı biçimde sanki edebiyat olgusunun kendisi Batı Avrupa ve onun tarihsel bağımlılıklarına hapsedilmiş gibi davrandılar” (665). Yazar, ardından E. Miner’in şu sözlerine yer vermektedir: “Aslında bize tanıdık gelen, tür düşüncelerinin çoğunun sınırlandırılması durumu, dünya edebiyatının çoğunun hesaba katılmaması ihmalinden kaynaklanıyor” (665-6). Lefevere şunları da eklemektedir: “Sadece bu değil: Aynı zamanda Batı merkezli tür çalışması, her ne zaman Batılı olmayan edebiyatları hesaba kattıysa, oldukça sistematik şekilde kendi kategorilerini onlara yansıttı. Örneğin geçtiğimiz yüzyılın sonunda birbirlerinden çok farklı olmalarına rağmen pek çok kaside inatla uzun şiirler (*odes*) olarak çevrildi” (666). Lefevere’e göre örneğin “Bir türü diğer bir türün temelleri üzerinde açıklayan bütün yaklaşımların başarısız oldukları düşünülmeli” gibi bir ifadenin geçersizliği, Japon, Çin ve İslam edebiyat sistemlerine gelişigüzel bakıldığında bile anlaşılmaktadır (666).

Çok önemli bir gerçeğe vurgu yapan Lefevere’in bu yazısındaki yaklaşımı ne yazık ki bugün bile Türk edebiyat eleştirisinde yeterince tartışılmamakta, tür çalışmaları özellikle de Osmanlı edebiyatı gibi bir dönem söz konusu olduğunda edebiyat eleştirisinin adlandırmaya ilişkin fazla önem taşımayan bir alanı olarak

görülmektedir. Oysa edebiyat eleştirisinin farklı yöntemlerinin yapıtlara uygulanmasıyla elde edilen verilerin edebiyat tarihindeki süreklilik ve değişimin yorumlanmasında tür çalışmalarının adlandırmadan öte bir rolü olduğu açıktır. Bugün Türk romanı ya da öyküsüne ilişkin yaptığımız değerlendirmelerde nasıl bir türsel geleneği göz önüne alarak yorum yaptığımız önemlidir kanımca. Batı edebiyatlarındaki öykü örnekleri ile Osmanlı-Türk edebiyatındaki öykü örnekleri arasındaki farklılık ise 15. yüzyıl şairlerinden Bedr-i Dilşad'ın "Nesir halk, nazım ise padişah gibidir" sözünden de anlaşılan şiir türünün egemenliği dolayısıyla düz yazının Batı'daki gibi gelişmemiş olmasıyla açıklanmakta, türün örneklerini veren yazarların Batı'daki öyküyü bilinçli olarak değiştirme yolunu seçmiş olabilecekleri hiç göz önüne alınmamaktadır.

Türk öykü eleştirisindeki Batımerkezlilik ve bununla bağlantılı olarak Tanzimat sonrası dönemde verilen edebiyat yapıtlarının özgün yaklaşımlarla değerlendirilmeleri konusundaki ihmale yönelik eleştiriler göz önünde tutularak, verili ve Batımerkezli bir öykü tanımıyla ya da bazı önyargıların da etkisiyle yola çıkıp metinlere yaklaşmaktansa, belirlenen metinlerin kendi özgül koşulları içinde nasıl özellikler sergiledikleri, bu özelliklerin tür bağlamında nasıl yeni yorum alanları açtıkları üzerinde durulacaktır. Bu yöntemin seçilen az sayıdaki metni baştan itibaren öykü merkezinde değerlendirme gibi bir önkabule yol açacağı iddia edilebilirse de, kitapların edebiyat tarihi içindeki konumlandırılışları ve yol açtıkları tartışmalar düşünüldüğünde, bunlardan herhangi birinin başka bir türle örneğin, romanla da anılması, bu tümevarımsal incelemenin dışında bırakılması için yeterli bir gerekçe sunmamaktadır; özellikle de tezin ikinci bölümünde ayrıntılarıyla ortaya konulacak belirsizlik, karışıklık göz önüne alındığında. Dolayısıyla söz konusu tartışmalar yürütülürken roman eleştirisi metinlerine de başvurma gereği duyulmuştur.

Tezde öncelikle birincil kaynaklardan yararlanılmış; kullanılan diğer pek çok kaynakla beraber öykü eleştirisine ilişkin geniş bir çerçeve sunulmaya çalışılmıştır. Zira daha önce de belirtildiği gibi öykü konusunda derli toplu bilgiler ve yorumlar içeren yerli kaynakların eksikliği ciddi biçimde hissedilmektedir. Bu çalışma sözü edilen açığın biraz da olsa giderilmesi yolunda atılan bir adımdır. Öte yandan birincil kaynaklar olarak çoğunlukla İngilizce kaynaklardan yararlanılabilmektedir. Bu nedenle tür konusunda diğer edebiyatların yaklaşımları üzerinde yeterli derecede durulamamıştır.

Tezin ilk bölümünde tür eleştirisi ve çalışmalarının Aristoteles'ten günümüze uzanan gelişim çizgisine, tür konusuna ilişkin farklı bakış açılarına değinilecek ve türlerin eski sınır ve önemlerinin kaybolduğunun öne sürüldüğü postmodern edebiyat çağında tür eleştirisinin gerek edebiyat yapıtlarının yorumlanmasındaki, gerekse edebiyat tarihi içindeki gelişimin izlenmesindeki önemi, gerekliliği sorgulanacaktır. Bu sorgulamanın amacı ise ele alınan metinlerin tür bağlamında tartışılmalarının gerekçelerini oluşturmaktır.

“Öykü Eleştirisinde Tanım ve Ölçüt Sorunları” başlığını taşıyan tezin ikinci bölümünde, önce Batı edebiyatları bağlamında öykü türüne ilişkin ortaya konulan tanım denemeleri ile getirilmeye çalışılan ve ulaşılan temel ölçütler alt başlıklar biçiminde ele alınarak tartışılacak, daha sonra Osmanlı-Türk edebiyatı bağlamında nasıl bir yol izlendiği, ne tür öneriler getirildiği, kanon oluşturma yolunda hangi metinlerin, nasıl gerekçelerle seçildikleri, var olan sorunların nedenleri de sorgulanarak ortaya konulmaya çalışılacak, böylece tezde Batımerkezli olmakla eleştirilen yaklaşımların özellikleri sergilenecektir.

Tezin üçüncü bölümünde ele alınan dört yapıt, ikinci bölümde sunulan ölçütlerle karşılaştırılarak metin merkezli bir yaklaşımla değerlendirilecek, ayrıca

kendi içlerinde taşıdıkları genel özellikler belirlenmeye çalışılacak, birbirleriyle karşılaştırılacak ve bütün bunlar yapılırken elde edilen verilerin Batılı ölçütlere uygunluğu önkoşulu gözetilmeden Tanzimat sonrası dönemde yayımlanan söz konusu yapıtlardan yola çıkarak özgün ve yerel bir öykü tanımı, eleştirisi ve kanonu oluşturulabilir mi sorusuna yanıt aranacaktır. Böylece Batılı öykünün nasıl yazılmadığı değil, Osmanlı-Türk edebiyatında öykü türü çerçevesinde tartışılan metinlerin nasıl yazıldığı üzerinde durulacaktır.

BÖLÜM I

NEDEN VE NASIL BİR TÜR ELEŞTİRİSİ?

Tezin bu bölümünde tür eleştirisi ve çalışmalarının tez açısından önemi üzerinde durmanın gerekli olduğu düşüncesinden yola çıkarak, ulaşılan İngilizce kaynaklardaki bilgiler doğrultusunda bu alana ilişkin kısaca bilgi vermek ve son yönelimleri değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu sayede belli bir türe yoğunlaşan bu tezin anlamı ve işlevi daha da görünürlük kazanacaktır.

Aristo'dan bu yana eleştiri içinde kendine yer edinmiş olan tür tartışmaları, türlerin sabit ve kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılarak sınıflandırılması çabalarının ardından, tür esnekliğinin, değişiminin kavrandığı ve her kuramsal yaklaşımın kendi yorumunu kattığı günümüze kadar ciddi bir değişim geçirmiştir. Bu bölümde söz konusu değişimi kısaca sunmaya çalışırken aynı zamanda ilerleyen bölümlerde öykü özelinde ele alınan Türk edebiyatındaki tür eleştirisinin konumunu gözden geçirmeye de zemin hazırlanmak istenmiştir.

Irena R. Makaryk'in editörlüğünü yaptığı *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (Çağdaş Edebiyat Kuramı Ansiklopedisi) adlı kitapta "Genre Criticism" (Tür Eleştirisi) başlıklı kısmı yazan Frans De Bruyn'un belirttiği gibi, geçmişten bugüne tür eleştirisinin temel soruları şöyle özetlenebilir: "Ne kadar tür var, bunların kaynağı nedir? Türler tanımlayıcı mı yoksa kuralcı kategoriler olarak mı görülmeli? Zamansız, evrensel özlere sahip olarak mı anlaşılmalı, yoksa tarihî

koşullarla değişebilen özneler olarak mı?” (79). Türkçe eleştiride de bu sorular yanıtlanmaya çalışılmıştır. Bruyn, adı geçen yazısında “tür” (*genre*) maddesi altında tür eleştirisinin geçirdiği aşamaları özetler. Aristoteles’in *Poetika*’da başlattığı kesin türsel sınıflandırmaların uzun bir zaman geçerliliğini korumasının ardından, “Romantik yazarlar türsel kuralları bireysel duygular üzerindeki gaddarca kısıtlamaları nedeniyle önemsememeye hatta genellikle reddetmeye” (80) başlarlarken, 19. yüzyıl determinizmine bağlı olarak Ferdinand Brunetière gibi edebî türlerle biyolojik türler arasında bağlantı kurmaya çalışan ve Darwin’in evrim kuramına referans yapan eleştirmenler de söz konusudur. Rosalie Colie, toplumların dünyayı algılayışlarında ve anlayışlarında meydana gelen değişimler doğrultusunda yazarlar tarafından işlenen türlerde de uygun değişikliklerin yapıldığını söylerken, (80), “Yapısalcılara göre de türler sınıflama sistemleri değil, iletişim kodlarıdır” (82). Anlaşılacağı üzere tür konusuna her dönem ilgi duyulmuş ve eleştirmenler zaman zaman farklı disiplinlerden de yararlanarak özgün yorumlar getirmeye çalışmışlardır. Yapısalcıların önde gelen eleştirmenlerinden biri olan Todorov, *Poetikaya Giriş* adlı çalışmasında sergilenen bu çabanın, dolayısıyla tür çalışmalarının önemine şu sözlerle dikkat çeker: “Edebiyat tarihinin ilk görevlerinden biri her edebi kategorinin değişkenliğini incelemekse, bir sonraki adım da türleri ele almak olacaktır. Türleri hem Bakhtin’in yaptığı gibi artzamanlı [...] hem de eşzamanlı [...] incelemek gerekir” (100). Todorov’un edebiyat tarihine yüklediği bu görev, türlerin eşzamanlı incelenmesinden kesin ve ortak sonuçlar çıkarılamayacağını savunan yaklaşımlarca çoğu zaman geri plana itilmiştir. Bu kesinlik ve aynılık sorununa bir yaklaşım sağlaması açısından Wittgenstein’in (1889-1951) ortaya koyduğu “oyun” (*games*) ve “aile benzerlikleri” (*family resemblance*) benzeşimleri önemlidir. Wittgenstein oyun metaforunu şöyle açıklamaktadır:

‘Oyun’ olarak adlandırdığımız faaliyetleri düşünün mesela. Satranç, tavla gibi oyunlar, kart oyunları, topla oynanan oyunlar, Olimpiyat oyunları ve dahası. Hepsinde ortak olan ne? ‘Ortak bir şey olmalı yoksa ‘oyun’ olarak adlandırılmazlardı’ demeyin, hepsinde ortak bir şey olup olmadığına bakın ve görün. Eğer bakarsanız hepsinde benzerlikler, ilişkiler ve bunlar üzerine bütün bir diziden başka ortak olan bir şey göremeyeceksiniz. [...] Bu yakınlıkları “aile benzerliği”nden daha iyi karakterize eden bir ifade düşünemiyorum. (Fishelov 55)

Wittgenstein’in yaklaşımının tür kuramına uygulanması konusunda çalışan Morris Weitz’e göre de “bir türde verilen her ürün diğeriyle sadece bazı özellikleri paylaşacaktır; türü zorunlu ve yeterli koşullar açısından tanımlamak neredeyse olanaksızdır” (Fishelov 57). Bu bakış açısına göre türlerle ilgili bütüncül, sabit özellikler aramak yerine değişkenlikler içindeki ortak yanları bulmanın yeterli olması gerekmektedir. Tersî durumda zaten elle tutulur bir sonuca varmak zordur.

Metaphors of Genre (Tür Metaforları) adlı kitabında belirttiği gibi David Fishelov’a göreyse aile analogisi “paradigmatik yapıtların nasıl bir türün ‘kurucu babalar’ı olarak anlaşıldıklarını ve türsel modellerle geleneklerin bir türün soyağacı boyunca nasıl değiştiğini” (155) göstermesi bakımından önemlidir. Görüldüğü gibi türlerin katı yapısal formülleştirmelere uygun olmamaları eleştirmenleri daha çok gelişim süreci üzerinde durmaya yani artzamanlı incelemelere yöneltmiştir.

Türü tanımlamanın değil, türün tarihsel bir olgu olduğunun anlaşılmasının önemine değinen John Snyder, *Prospects of Power* (Gücün Görünümleri) adlı kitabında Nietzsche’nin “Sadece tarihi olmayan şey tanımlanabilir” sözüne gönderme yaparak, Aristoteles’ten, Frye’a, Genette’den Derrida’ya kadar türün bu ya

da şu olduğunu iddia eden bütün kuramların ve eleştirmenlerin, türün kendi tarihselliğini gözden kaçırdıklarını belirtir (1). Böylece türün tarihsel gelişimi dışındaki ideal özellikleriyle ilgilenen özcü kuramsal yaklaşımlardan çok, tarihsel inşası üzerinde durur. Burada aslında vurgulanan nokta, belli tür tanımlarını yapıtlara, edebiyat tarihine özcü bir yaklaşımla dayatmaktansa, değişik tarihî koşulların oluşturduğu ortak yapıları incelemenin daha yerinde olduğudur.

Bu doğrultuda David Fishelov, “Bir türün herhangi bir yazarı aşarak yayılması durumunun açıkça ortada [olduğunu]; ancak türün aynı zamanda özel bir edebî periyodun sınırlarını aşacağını düşünme[nin] çok daha problematik ve tartışmalı [olduğunu]” (15) dile getirerek, edebî türün içinden çıktığı koşullarla bağlantısız olamayacağını altını çizer. Yine, C. Guillen, “Çalışmamızın temeli tarihsel olmalı, çünkü ‘çalıştığımız sistemler zamanötesi ya da tarihötesi değil; örtülü yapılar, bildiriler ya da sadece ortaya çıkarılan biçimsel ilişkiler değil. [...] kompleksler ve çeşitliler” (Lefevere 668) derken, çağdaş kuramcılardan H. R. Jauss da, “Bu nedenle bir tarihsel/göreceli tür çalışması, ‘edebî türlerin mantıksal algılayıştaki sınıflar olarak anlaşılmaması, ancak gruplar ya da tarihsel aileler olarak anlaşılması gerektiği’ öncülünden hareket edecektir. Bu aynı zamanda türler arasındaki farklılığın ‘bir evet/hayır farkından çok, bir çok/az farkı’ olduğunu gösterir” demektedir (Lefevere 670). Böylece Wittgenstein’in “aile benzerliği”yle yakınlık kuran Jauss, tarihselliği edebiyatlar ve düşünceler arası farklılığın yakalanmasından çok, tarihsel süreç içinde değişiklik gösteren ortaklıkların belirlenmesinde hesaba katılması yönünde öne çıkarmaktadır.

Marksist eleştirmen Fredric Jameson ise tarihselliğe daha farklı bir açıdan yaklaşarak, türlerin ideolojik mesajlar içerdiğini ve tarihin değişik dönemlerindeki üretim biçimleri arasındaki çatışmanın sembolik ifadesi olduklarını öne sürer (White

603). Böylece değişkenlikler ideolojik değişimlerle açıklanır. Aynı şekilde Amerika’da karşılaştırmalı edebiyat profesörü olan Thomas O. Beebee, *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability* (Türün İdeolojisi: Türsel Değişkenlik Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma) adlı kitabında ideoloji kavramını edebî tür ile ilişkilendirmektedir. Bu tarz yaklaşımlarda farklı türlerin farklı dünya görüşlerinin ürünü oldukları öne sürülmektedir.

Toplumsal temelli tür kuramlarıyla ilgilenen İngiliz edebiyatı profesörü Charles Bazerman, “türler sadece biçimler değildir. Türler yaşam biçimleri, varoluş biçimleridir” (Bawarshi 358) derken ortaya çıkan yeni yaşam biçimlerinin aynı zamanda türleri biçimlendirdiğini vurgular. Türlerin medyadaki görünümleriyle ilgilenen Carolyn Miller da “Genre As Social Action” (Toplumsal Bir Eylem Olarak Tür) başlıklı yazısında aynı düşünceden yola çıkarak “herhangi bir toplumdaki türlerin sayısı[nın], o toplumun çeşitliliğine ve karmaşıklığına bağlı” olduğunu dile getirir (Freedman and Medway 36). Dolayısıyla her toplumun kendi yapısına özgü bir çeşitlilik ve biçimlenişten söz etmek olanaklıdır. Bu görüşe paralel olarak Amerikalı antropolog Clifford Geertz, bulanıklaşmış ya da birbirine karışmış türlerin ise yeni bir düşünme biçiminin işareti olduğunu söylemektedir (Cohen 15). Tür tartışmaları bağlamında yinelenen bir gerçek, türlerin sürekli bir değişim içinde oldukları, yazarların sınırları zorladıklarıdır. Bu değişim ve sınır ihlallerini değişkenler olarak bir tarafa koyup, yalnızca ortak olduğu gözlemlenen ya da evrensel düzeyde oldukları iddiasıyla ortaya konulan özellikler üzerinden türlere ilişkin değerlendirmelerde bulunmak Miller’ın belirttiği “toplumsal çeşitlilik”i ve Geertz’in vurguladığı “yeni düşünme biçim[leri]”ni dikkatlerden kaçırmak anlamına gelir. Bu durum yalnızca bir edebiyatın kendi toplumsal koşullarında ortaya çıkan farklılıklarının yorumlanmasında değil, aynı zamanda değişik toplumların

edebiyatları, edebî türleri arasında gözlemlenen farklılıkların da göz önünde tutulmalarını gündeme getirerek, bu tezde eleştirisi yapılan Batımerkezlilik gibi kutuplaşmaların yol açtığı sorunları görünür kılmaktadır.

Türlerin değişkenliklerine yorum çerçevesi hazırlayan eleştirmenlerin türlerde süregelen ortaklıklar için yaptıkları değerlendirme ise Yapısalcıların öne sürdüğü “iletişim kodları” bakış açısına benzemektedir. Örneğin; Jameson, türü yazarla belirli bir topluluk arasındaki sosyal anlaşma olarak görür (Fishelov 87). Edebiyata Yapısalcılık, antropoloji, Marksizm gibi alanlarla disiplinler arası yaklaşan kuramcılardan biri olan Jonathan Culler da *Structuralist Poetics* (Yapısalcı Şiir Sanatı) adlı çalışmasında, benzer biçimde “tür geleneklerinin işlevini yazarla okur arasında bir anlaşma sağlamak” olarak niteler (147). Bu bir yandan okura ulaşmayı sağlayan, onu yenilikler karşısında tamamen uzaklaştırma riskine girmemek için belli ölçülerde sabitleştirilmiş özellikleri akla getirirken, diğer yandan Culler’ın şu sözlerinde imlediği okurun beklentilerini biçimlendirmeyi düşündürmektedir: “Uzun bir şiirde yer alan ifadeyle, bir komedide yer alan ifade farklı anlaşılacaktır. Okur, bir komedi ya da bir trajedi okuyorsa karakterlerle farklı açıdan özdeşleşecektir”, farklı beklentilere girecektir (147). Türün bu işlevine *The Genre Function* (Türün İşlevi) başlıklı yazısında tür kuramları üzerine çalışan akademisyen Anis Bawarshi de Heather Dubrow’ın verdiği örneği alıntılayarak değinir:

‘Şöminenin üstündeki saat on buçuğu gösteriyordu, ama daha geçenlerde birisi saatin yanlış olabileceğini söylemişti. Ön odadaki yatağın üzerinde ölü kadının bedeni uzanırken evden hızlıca ve çok sessiz şekilde birisi çıktı. Tek duyulan saatin çıkardığı tik taklarla, bir bebeğin ağlama sesleri oldu.’ Dubrow, bu söylem parçasını nasıl algıladığınızı diye soruyor. Hangi karakteristiklere kayda değer olarak

dikkat etmeliyiz? Betimlenen durumu yorumlamak için nasıl bir ruh durumu gerekiyor? (342)

Tür konusuyla ilgilenen akademisyen Dubrow’a göre bu soruların özelliği, söylemi sınırlamak ve yorumlamakta okurlara yardım eden türün önemini göstermektir. Dubrow, bu paragrafın “Marplethorpe’daki Cinayet” adını taşıyan bir romanda yer aldığının bilinmesinin, okurlara belirli imajların anlamı ve değeri konusunda kesin yorumlayıcı yargılar verebilmelerini sağladığını ileri sürer (342). Bawarshi’ye göre de “Okuduğumuz metnin hangi tür olduğunu bildiğimizde saatin bozukluğu, kadın cesedi önemli ipuçları hâline gelir” (342). Eğer romanın adı “David Marplethorpe’un Kişisel Tarihi” olursa durum değişir. Romanı bir Bildungsroman olarak okuduğumuzda ölü bedene ya da bozuk saate farklı bir önem veririz. Romanı dedektif gözüyle okumayız (342). Dolayısıyla türlerin okuru yönlendiren, üzerinde anlaşılmış ya da değişmeyen bazı özellikler taşıdıkları öne sürülmektedir.

Benzer bir durumdan *Validity In Interpretation* (Yorumda Doğruluk) adlı kitabında E. D. Hirsch bir örnekle söz eder. Pek çok okurun, temel konusunun ölüm olduğunda birleştikleri John Donne’ın “Valediction Forbidding Mourning” (Ağıdı Yasaklayan Veda) adlı şiirini ağıt sözcüğü nedeniyle ölmek üzere olan bir adamın ağzından yazıldığını düşünerek yorumladıklarını ve şiirde buldukları her şeyi bu doğrultuda kanıt saydıklarını söyleyen Hirsch, buna rağmen şiirin aslında ölmek üzere olan birinden değil, geçici bir fiziksel ayrılıktan söz ettiğini ve bunu anlamak için tür bilgisine sahip olmak gerektiğini belirtir (73-4). Ancak bu yaklaşım tür bilgisinin gerekliliğine vurgu yaparak öğrenilmesi gereken sabit tür nitelikleri öngörmüş olmaktadır. Oysa türlerin sürekli bir değişkenlik içinde oldukları ve alışkanlığı kırmaya yöneldikleri düşünüldüğünde her metin karşısında yenilenmesi gereken bilgilerle karşı karşıya olunduğu anlaşılmaktadır.

Öykü türüyle ilgilenen İngiliz edebiyatı profesörü Mary Rohrberger'in "Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here?" (Gölgeyle Eylem Arasında: Yolumuz Nereye?) başlıklı yazısında Amerikalı eleştirmen Robert Scholes de, Hirsch'in verdiği örneği düşündürerek, türü, yazar ile okur arasında bir arabulucu olarak görür: "Türsel çalışmalar kurmaca poetiğinin merkezî ögesidir aslında. Eğer yazma türsel geleneğe bağlıysa, okuma da bağlıdır. Yetişkinler dünyasında edebî metinlerdeki en ciddi yanlış okumalar ve kötü eleştirel yargı örneklerinin çoğu, okurun ya da eleştirmenin türsel yanlış anlamasından kaynaklanır" (45). Söz konusu bu yaklaşımların yukarıda belirtilen açmazdan kurtulmaları bilgilerin değişmez olduğu düşünülen tür özelliklerine değil, belli tarihsel koşulların doğurduğu özgül niteliklere dayanması gibi görünmektedir.

Sözü edilen bu türsel yanlış okumalara Türk edebiyat eleştirisinden de örnek verilebilir. Alena Ramiç, "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Söyleminde Gelenek" başlıklı yüksek lisans tezinde, Hisar'ın *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, *Çamlıcadaki Eniştemiz* ile *Fahim Bey ve Biz* kitaplarının, eleştirmenler tarafından "sıkça 'roman' olarak nitelendiril[diğini], ancak olay örgüsü, karakter kurgulaması ve anlatıcı perspektifi gibi romanın temel öğeleri bakımından söz konusu yapıtların 'zayıf'" görüldüklerini söylemektedir (7). Oysa Ramiç çalışmasında, eleştirmenlerin öne sürdükleri ölçütlerin Hisar açısından bir öneminin olmadığını, yazarın "bunun gibi öğeler[i] Türk edebiyatına özgü" görmediğini ve yaptığı şeylerin bilincinde olduğunu ortaya koyar (7). Dolayısıyla bazı ön kabullerle belli bir tür içinde değerlendirilerek, olumsuz yönde eleştirilen metinlerin, yazarın niyetine de bağlı olarak başka bir tür içinde değerlendirildiğinde nasıl farklı yorumlanacağı gözler önüne serilmektedir. Benzer bir durumun bu çalışmada ele alınan metinler bağlamında da geçerli olduğu ikinci bölümde vurgulanacaktır.

Şu ana kadar görüldüğü gibi türe ilişkin edinilen ön bilgi, metinleri yorumlamada önemli farklılıklara yol açmaktadır. Bu durum belki sıradan okurlar için büyük bir sorun yaratmasa da eleştirmenler ve edebiyat tarihçilerinin bu konuda sorumluluk taşıdıkları yadsınamaz.

Öte yandan yine türlerin kesin sınırlarının olmadığını, hatta postmodernizmle birlikte türlere savaş açıldığını ve hepsinin iç içe girdiğini, yazarların kendilerinin bile türleri umursamadıklarını, bu nedenle bir önemlerinin kalmadığını dile getiren yaklaşımlara göreyse, eleştirmenlerin sorumluluğu bir tarafa, herhangi bir türün ölçütlerinin belirlenmesi, tür adlandırmaları, tanımları gibi çabalar tamamen gereksizdir. Edebî ve edebiyat dışı türleri postmodern düşünce ışığında inceleyen yazıları bir araya getiren Marjorie Perloff, *Postmodern Genres* (Postmodern Türler) adlı kitabının giriş kısmında postmodernizmin, özellikle de postyapısalcılık manifestosuyla, türü çağdışı ve önemsiz bir kavram olarak uzaklaştırma eğiliminde olduğunu belirtir (3). Aynı yazıda Fransız eleştirmen ve yazar Maurice Blanchot'un türü önemsizleştiren şu sözleri alıntılanmaktadır: "Bir kitap artık bir türe ait değil; her kitap tek başına edebiyattan ileri geliyor" (3). Derrida da "The Law of Genre" (Tür Yasası) başlıklı yazısında "Her metin bir ya da birkaç türe katılır, türsüz metin yoktur. Tür ve türler her zaman vardır. Yine de böyle bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez" (65) diyerek bir yandan aile benzerliği kavramını düşündürmekte, diğer yandan türün kişiye neyi yapıp, neyi yapmaması gerektiğini söyleyen kısıtlayıcı özelliğine değinerek eleştirmektedir (56-7). Türe uzak duruşları nedeniyle postmodern eleştirmenler, türsel sınıflandırmalardan kaçınarak "metin", "anlatı" gibi kavramları kullanmayı tercih etmektedirler, böylece türler arası hiyerarşiyi de yıktıklarını düşünürler. Ancak böyle bir hiyerarşinin varlığından söz etmek, örneğin öykünün roman ya da romanın şiir karşısında alt sınıfta yer aldığı düşünülmesini

engellemek için adlandırmayı kaldırmak, hangi karşılaştırma söz konusu olursa olsun bir tarafın gerçekten de üstün konumda olduğunu kabul etmek anlamına gelmektedir. Ayrıca eğer ortada gerçekten bir hiyerarşi varsa, bunun kaynaklarına inmeye çalışmak ve nasıl yorumlanabileceği üzerine düşünmenin daha verimli olacağı kanısındayım. Bu arada tezde ele alınan materyaller için “metin” ifadesinin kullanılmasının nedeni çalışmanın “Giriş” bölümünde ortaya konulduğu üzere tür konusundaki önkabullerden uzak duruşun altının çizilmesidir.

Peki gerçekten de postmodern eleştirinin tür konusundaki iddiası geçerli midir ya da tür eleştirisinin, çalışmalarının önemi nedir? İngiliz edebiyatı profesörü Ralph Cohen, “Do Postmodern Genres Exist?” (Postmodern Türler Var mı?) başlıklı yazısında “Bir türün kullanımı ya da başlangıcı diğer türlerle olan ilişkisiyle belirlenir. Eğer yazılanlar her zaman aynı olsaydı, ortada türler olmazdı ve bütün yapıtlar hakkında türsel ayrımlara gerek kalmazdı. Ve eğer yazılan her parça diğer hepsinden farklı olsaydı, kuram oluşturmak için bir temel sağlanamazdı, hatta iletişim olmazdı” (14) diyerek postmodern eleştirinin tür yaklaşımını eleştirir. Alistair Fowler’a göre de “edebiyat, edebiyat olmaktan çıkmadıkça, türlerin bütünüyle uzağına gidemez” (84). Nitekim yalnızca edebiyat alanında değil, sinemadan mimariye daha pek çok alanda tür çalışmalarının varlığı zaman zaman gözlemlenen ödünclemelerin de gösterdiği gibi yadsınamaz.

Jale Parla da *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı kitabında yazın türlerinin birkaç düzeyde önemli olduklarını belirtir. “Bir kere içlerinde yenileşme hareketlerinin göstergelerini barındırırlar. İkincisi, çağın bilgi kuramının yazını nasıl etkilediğini gösterip estetik tartışmaları yansıtırlar” (34). Dolayısıyla bütün bu açların edebiyat tarihi bağlamında yeniden gözden geçirilmesi yalnızca geçmişle ilgili değil bugünle de ilgilidir.

Öte yandan Ralph Cohen, Postmodern eleştirmenlerin tür çalışmalarına yaklaşımlarında önemli bir noktayı vurgulayarak, “Postmodern eleştiriler[in] ve kuramcılar[in] çoğu kez yaratılan çeşitli türsel kuramlardan habersiz [olduklarını] ve tür yaklaşımlarına saldırdıklarında, bunları çoğunlukla modernist eleştirilerden seç[tiklerini]” (12) belirtmektedir. Üstelik, Amerikalı İngiliz edebiyatı profesörü, eleştirmen Austin Warren’a göre “modernist tür kuramları sınıflandırmayı en aza indirerek, açıklama ve yorumu en üst seviyeye çıkarır. Olası türlerin sayısını kısıtlamaz ve yazarlara kurallar emretmez” (13). Cohen de, Warren’ı destekleyerek “Todorov, Jameson, Fowler, Bakhtin, Gilbert ve Gubar” gibi “tür kuramına başvuran modernist eleştirmenler[in] önemsiz, ihmal edilmiş türlerle, kanonlaşmış türler arasındaki ilişkiyi açıklama ve analiz etmeyi üstlendi[klerini]” ve bunun postmodern bir araştırma için en uygulanabilir yol olduğunun görüldüğünü söylemektedir (14). Gerçekten de türler arasında öngördükleri hiyerarşiyi yıkmak isteyen postmodern yaklaşımların aynı duyarlılığı ihmal edilmiş türler konusunda da göstermeleri yerinde olacaktır kanımca.

Tür çalışmalarında zaman içinde tarihsel bağlamın göz önünde bulundurulmasıyla beraber, tarihsellik yanında dikkatleri çekmeye başlayan bir nokta da yerellik olmuştur. Türlerin evrensel, değişmez, öz niteliklerinin bulunduğu düşüncesinden uzaklaşılması, tezin “Giriş” bölümünde bazı eleştirmenlerden örnek verildiği gibi Batı dışındaki edebiyat sistemlerinin, geleneklerinin farklılıklarının göz önüne alınmasını gerektirmiştir. Bu nedenle gerçekten özellikle öykü türü söz konusu olduğunda yalnızca Amerikan, İngiliz ya da Fransız öyküsüne eğilen kaynakların ağırlıkta oluşu dikkat çekicidir.

Ayrıca şu ana kadar tür çalışmaları bağlamında en azından İngilizce yayımlarda sözü edilen bu yaklaşımların özellikle roman türüne yönelik

uygulamaları —nitelikleri tartışılmakla beraber—varken, öykü türüne ilişkin benzer ölçüde çaba harcanmıyor olması dikkat çekici bir eksiklikler. Nitekim öykü türünün tanımlanması, yerli ölçütlerinin belirlenmesi konusunda tezin ikinci bölümünde de görüleceği üzere Türkçe kaynaklardaki bilgilerin de içeriği büyük farklar sergilememekte ve tanım oluşturma, örnek sunma konusunda güçlükler yaşandığını gösteren ciddi ve sürekli bir tartışmaya rastlanmamaktadır. Dolayısıyla belki “bağımsız” bir öykü türünün varlığından söz edilebilse de, edebî türün hangi ihtiyaca karşılık verdiği, nasıl tanımlanabileceği, ne gibi değişimler geçirdiği, nasıl bir tarihî sürecin zihniyetini yansıttığı, neyi, nasıl anlattığı, kendine özgü özellikleri olup olmadığı, teknikleri irdelleyerek türün felsefesini kurmaya yönelik “bağımsız” bir öykü eleştirisinden söz edebilmek zor görünmektedir

BÖLÜM II

ÖYKÜ ELEŞTİRİSİNDE TANIM VE ÖLÇÜT SORUNLARI

A. Batı Edebiyatları Bağlamında

Tezin ilerleyen kısımlarında görüleceği gibi Osmanlı-Türk öyküsünün olmasa bile Türk öykü eleştirisinin izlediği yolun son derece Batılı olduğunu ve var olan eleştirilerin taklit suçlamasına maruz bırakılan metinlerden daha “taklitçi” olduklarını söylemek sanırım yanlış olmaz. Dolayısıyla bu tezde genellikle yapılanın tersine, metinlerin özgünlüğü, eleştirilerin ise taklitçiliği ortaya çıkarılacaktır. Eleştirideki söz konusu Batımerkezliliği belirlemek için bu bölümde öncelikle ödüncülen Batılı ölçütleri değerlendirmek yerinde olur. Ayrıca belirtmek gerek ki, yapılan kaynak araştırmasında öykü türünün başka deyişle *short story*’nin ortaya çıkışı Amerika olarak gösterilmekte, bu nedenle Maupassant, Çehov gibi türe yön veren bazı öykücüler dışında genel olarak İngilizce kaynaklarda farklı edebiyatlara ya da getirilmeye çalışılan ölçütlere tıpkı Türkçe eleştirilerde olduğu gibi değinilmemekte, türün bütün ölçütleriyle beraber Amerikan edebiyatından diğer edebiyatlara yayıldığı izlenimi verilmektedir. Bu bölümde yapılacak eleştirilerin ağırlığını yine sözü edilen kaynaklardaki bilgilerin oluşturmasının nedeni de bu anlamda bir tercih olarak görülmemelidir.

İlk bölümde değinilen tür tartışmalarına paralel olarak öykü türünün tanımlanması, ölçütlerinin belirlenmesi pek çok eleştirmen için neredeyse

olanaksızdır. Bu nedenle *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* kitabının yazarı H. E. Bates gibi, Amerikalı yayıncı ve editör Ellery Sedgewick gibi öyküyü ele avuca sığmaz bir tür olarak gören ve “her şey bir öykü olabilir, hiçbir kurgunun olmadığı durağan bir betimlemeden, hareketli ve hızlı olayların yer aldığı hareketli bir düzeneğe, uyaksız yazılmış bir şiirden, biçimin hiçbir önemi olmadığı doğrudan bir röportaja kadar. Öykünün yazınsal bir tür olarak tanımlanamamasının nedeni, gerçekten de yapısındaki bu sonsuz esneklikte yatıyor olmalı” (Bates 7) diyerek duruma yaklaşan eleştirmenler olduğu gibi, her şeye rağmen elle tutulur ölçülerin getirilebileceğini savunan eleştirmenler de söz konusudur. Öyküye ilişkin olarak getirilmeye çalışılan Batılı ölçütleri kısalık, etki birliği, anlatımda ekonomi ve yoğunluk, lirizm ve sıradan insan gerçekliği, ana yönelme, aydınlanma anı ve ayrıntıların önemi gibi başlıklar altında kategorize edebiliriz:

1. Kısalık:

Kısalık konusu pek çok eleştirmen tarafından tartışılmakta ve sözcük sayısına bağlı farklı sınırlandırmalar getirilmektedir. Örneğin “öykünün babası” olarak nitelenen Edgar Allen Poe (1809-1849) 1842 yılında yazdığı “Review of Twice-Told Tales” (İki Kez Anlatılan Öyküler) makalesinde kısalığı “bir oturuşta okunabilme” (60) derecesine göre değerlendirmiş ve kendinden sonraki pek çok eleştirmene de etki etmiştir. Ancak bu göreceli ölçüt tek başına öyküyü diğer türlerden kesin olarak ayıran bir özellik olarak gösterilememektedir. Ayrıca uzunluğa bağlı bu tartışmalarda bu kez kısa roman ile öykü ya da uzun öykünün nasıl ayırt edileceği sorunu ortaya çıkmakta ve tek oturuşta okunabilecek romanlar da olduğu söylenebilmektedir.

Türkçeye yanlış bir biçimde “kısa öykü” olarak çevrilen türün, adındaki bu vurgu nedeniyle ilgi gördüğü düşünülebilecek olan kısalık tartışmaları, Türkçe öykü

eleştirisinin de âdeta vazgeçilmezlerindendir denilebilir. Nedret Tanyolaç Öztokat, “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü” başlıklı yazısında, Şârâ Sayın’ın öyküyü nicel özelliklere dayanarak tanımlayan yaklaşımların bir örneğini sunan sözlerini aktarır: “2.000-30.000 arası sözcüğü kapsayan öykülere ‘short story’, daha kısa olanlarına ‘short short story’, 30.000 ile 50.000 sözcük arasında olanlarına ise ‘novelette’ denildiğini biliyoruz” (44).

Kısalık konusunda farklı bir yaklaşım getiren Norman Friedman, “Recent Short Story Theories: Problem in Definition” (Yeni Öykü Kuramları: Tanımlama Sorunu) başlıklı yazısında “öykü, roman ve novella arasında uzunluk gibi bir dış etken dışında özsel, içeriğe ait bir fark olmadığı söylenebilir ya da belki de farklılıklar bir tür farklılığı şeklinde görülmek zorunda değil de bir derece sorunu olarak görülebilir” (18) demektedir. Friedman’ın bu görüşü özcü tür yaklaşımlarını ötelerken, türler arasındaki farklılığın uzunluğa indirgenebileceğini öne sürmekle var olan soruna bir çözüm sağlamamaktadır. Şu ana kadar öykü türüne özel bir inceleme yöntemine ulaşılmamış olması, genellikle roman kuramlarından ödünçleme yapılması Friedman’ın görüşünü destekler görünse de, eğer yazarın iddia ettiği gibi “bir derece sorunu”ndan söz edilmeliyse, bu durumda öyküyü romanın özeti olarak gören, “roman hayatı anlatır, öykü hayatın bir parçasını” gibi artık neredeyse klasikleşmiş benzetmelere yaslanan bir eleştiri anlayışı devam edecek demektir. Eğer derece ile kastedilen yoğunlaşılın olay, kişi, yer vb. gibi öğelerin nicel özellikleriyse bu durumda zaten yine öykü tek bir olaya odaklanır, az sayıda kişiyi ele alır gibi niteliğe ilişkin bazı yargılara varılmış olacaktır. Zaten öykünün kısa olduğu için kişilerinin roman kadar derinlemesine ele alınamadığının öne sürülmesi gibi kısalığın diğer öğelere de etki ettiği görülmektedir.

Mary Rohrberger ise romanın yapısıyla ilgili kuramsal çalışmaların öykünün

tanımından daha uzun bir sürece sahip olmasının, roman kuramlarının daha çok yol aldığı anlamına gelmediğini belirterek, “kısanın ne kadar kısa olduğunu bilmiyorsak, uzunun da ne kadar uzun olduğunu bilmiyoruz” diyerek aslında çözüm üretmekten çok, romana yüklenmektedir (37). Ayrıca yayımlanan kitap, inceleme sayılarına bakıldığında kuram oluşturma yolunda her ne kadar Rohrberger tersini öne sürse de öykünün roman karşısında ilgi gördüğünü söyleyebilmek ne yazık ki zor görünmektedir.

Öte yandan Nedret Tanyolaç Öztokat, “XIX. YY Fransız Öyküsünde Anlatım Teknikleri” başlıklı yazısında, Fransız öykü yazarı G. Brulotte’ten aktardığı sözlerle uzunluk, kısalık ölçütünün de tıpkı diğer bazı özellikler gibi zaman içinde farklı algılanabileceğini ortaya koyar:

G. Brulotte ‘uzunluk’ ölçütünün ekinsel bir kavram olduğunu belirtirken *La Princesse de Clèves* örneğini verir. On yedinci yüzyılın önemli kadın yazarı Madame de Lafayette’in 1678 tarihli bir yapıtı, Brulotte’ye göre, o dönemde romanların binlerce sayfa olduğu düşünülürse, kısalığı açısından öykü olarak kabul edilmiştir. Bugün düşünce biçimleri değişmiş olduğundan, aynı yapıt bir roman olmuştur. (37)

Bu açıdan düşünüldüğünde hangi ölçütlerle, anlayışla 19. yüzyıl metinlerine bakılması gerektiği sorusu önem kazanmaktadır. Dönemin kısalık algısı; kitap, dergi yayınlarının biçimsel özellikleri gibi özgül koşulları göz ardı ederek metinleri örneğin yüz sayfayı geçtikleri için roman olarak değerlendirmek edebiyat tarihi açısından önemli bir sorun oluşturur.

Öte yandan tartışılan bu kısalık ölçütünün nedenlerini, türün kendisinin beraberinde getirdiği zorunlu sonuç olarak değil de, yayın ortamı, değişen yaşam

biçimi gibi toplumsal koşullara bağlayarak açıklamaya çalışan eleştirmenler vardır. Bu açıdan Zeynep Zafer'in *Anton Çehov'un Öykü Sanatı* adlı kitabında Çehov'un (1860-1904) 1883 yılında N.A. Leykin'e yazdığı mektupta kısalık konusunda dile getirdikleri dikkat çekici bir örnektir:

Siz 100 satırdan uzun yazıları kabul etmiyorsunuz. (...) Ben yazmaya oturuyorum. Henüz ilk satırlardayken '100' ve 'fazla değil' ile ilgili düşünce beni engelliyor. Ben mümkün olduğu kadar kısaltıyorum, süzüyorum ki, bazen bunun (sanatçı sezgimin hissettirdiği gibi) hem konuyu, hem de şeklini (en önemlisi) bozduğunu gösteriyor. [...] Genelde sonu kısaltmak zorunda kalıyorum ve istediğimden çok farklı bir şey postalıyorum... [...] Hakkımı 120 satıra kadar yükseltin... (47-8)

Zafer'in belirttiğine göre Çehov daha sonra da bu yönde isteklerde bulunmuştur. Ancak durumun değiştirilemeyeceğini anlayınca zamanla “önceden karşı çıktığı anlatım şekline öylesine alışır ki, kısa yazmak onun için yeteneğin ölçüsü haline dönüşür. Bu sebeple de [...] ‘Kısalık yeteneğin kardeşi sayılır.’, ‘Yazma sanatı - kısaltma sanatı demektir’ şeklindeki bazı ünlü düşüncelerini dile getirir” (48-9). Süreli yayınların bu etkisine rağmen örneğin İngiltere’de öykünün daha sonra ortaya çıkması ise farklı etkenlerin bir arada değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Peter Keating de yayıncılık ortamı açısından duruma yaklaşarak, *Nineteenth Century Short Stories* (On Dokuzuncu Yüzyıl Öyküleri) adlı kitabında neredeyse bütün 19. yüzyıl boyunca İngiltere ile Amerika arasında resmî bir telif hakkı anlaşmasının olmadığını, yani Amerikalı yayıncıların para ödemediği İngiliz romanlarını yayımladıklarını; ancak bu durumun 1891 yılında değişmesi üzerine

Amerikalı yayıncılardan bazılarının Amerikalı genç, hevesli yazarları cesaretlendirdiklerini ve öykünün Amerika’da böylece ortaya çıktığını söylemektedir (10). Oysa Keating’e göre 19. yüzyılın büyük kısmında İngiltere’de kitaplar üç cilt hâlinde çıkmaktadır ve bu da kitap almayı zorlaştırdığı için yayıncılar daha kısa romanlar yayımlamaya başlarlar ve bu uzun roman yazmanın önünde bir engel oluştursa da İngiltere’de öykü bu yolla ortaya çıkmaz (6).

Keating kitabında, Amerikalıların sanayileşmeyle bağlantılı yoğun gelişimi ve oluşan yeni toplum inşasında uzun romanlara tolerans gösterilemediği için öykünün ortaya çıktığı yolundaki görüşlerden de bahsetmektedir (10). Yine Bates bu doğrultuda okur kitlesinin evrimiyle “kısa öykü”nün evriminin bağlantılı olduğunu düşünmektedir. Eğitim, yolculuklar, daha geniş sosyal iletişim olanakları gibi etkenlere dikkat çekerek, öykünün toplumsal gelişim içindeki okurun da etkileşimi sonucunda gelişen bir tür olduğunun da algılanmasını ister (14). Dolayısıyla yalnızca kısalık ölçütünü, üstelik de toplumsal koşulların etkisini görmezden gelerek sayfa ya da sözcük sayısını temel alarak öykü türüne yaklaşmak, kafaları daha da karıştırmanın ötesine pek gidememektedir.

2. Etki Birliği:

Ölçütlerden bir diğeri olan ve Poe’nun *single effect* dediği etki birliği ile, öykünün kısalığına bağlı olarak, romandaki gibi çok sayıda karakter ve olay üzerinde durmayarak başlangıçtan sona kadar okurda belli ve tek bir etkinin uyandırılmaya çalışıldığı ve yapının da buna göre düzenlendiği anlatılmaktadır. Yani öykünün okur üzerinde yaratması istenen etki, öykünün sonunun baştan itibaren belli olmasını ve kurgunun buna göre düzenlenmesini gerektirir. Poe’ya göre, “Roman bir oturuşta okunup bitirilemediği için ‘bütünlük’ duygusunun sağladığı hazzı vermeyecektir.

Roman okurken verilen aralar, ilginin başka konulara kayması, yazarın amaçladığı izlenimlere ters düşen sonuçlar doğurmakta, etkiyi değiştirmekte, hatta yok etmektedir” (61). Öykü kurgusunun dağınık olmaması, birden fazla alana ağırlık vermemesi üzerinde durularak aynı zamanda böyle bir kurgunun beraberinde kısılalığı getireceği belirtilmektedir. Örneğin Julio Cortazar, “Eğer öykü ile roman boks maçındaki boksörler olarak karşılaştırılırsa, roman puanlarla kazanır, öykü ise nakavtla” demektedir (Rohrberger 44). Dolayısıyla aslında kısılalık, türün ön şartı olarak değil, bu tek etki özelliğinin bir sonucu olarak görülmektedir. Öyküyle ilgili dersler veren İngiliz edebiyatı profesörü Charles E. May editörlüğünü yaptığı *The New Short Story Theories* (Yeni Öykü Kuramları) adlı kitabına yazdığı “Giriş” yazısında öykünün özel, kısa deneyimlerle ilgilendiği için kısa olduğunu ve bu kısa deneyimler için en uygun olanın öykü olduğunu savunmaktadır (xviii). Öte yandan bunun tam tersini, yani öykünün kısa bir tür olmasına bağlı olarak kurgusunun biçimlendiğini öne süren eleştirmenler de vardır.

Ancak kısılalık konusunda olduğu gibi burada da etki bütünlüğü gözetken başka türlerin olduğu gerçeği göz önünde tutularak söz konusu ölçütün değişkenliğine dikkat edilmelidir. Nitekim, Friedman tek etki ilkesini sorgularken romanın da tek etki özelliğinden yoksun olmadığını ve tek okunuşta bitirilemese de her aradan sonra aynı etkinin devam ettiğini söyler. Bununla birlikte öykünün okunması için görece daha az zaman gerektiğinden, ayrıntıları hatırlamanın daha kolay olduğunun, ancak metinle fazla zaman geçirmediğimiz için yaratılan etkinin fazla olmayabileceğinin altını çizmektedir (26). Ayrıca yazarın da öyküyü tek bir oturuşta yazmadığını, okunmasından daha uzun süreyi kapsadığını belirterek, şu soruyu sorar: “Kompozisyon süreci tek oturuştan uzun sürüyorsa o hâlde yazar tek etkiyi nasıl düzenliyor, kuruyor?” (25). Friedman kurguyu ilgilendiren bu sorunun yanıtını

aramamakla, aslında böyle bir etkinin varlığını kuşkulu hâle getirmeye çalışmaktadır.

Bir metinde etki birliğinden söz etmek aslında hangi tür içinde olursa olsun bütünlüklü işlenen, okura güçlü duygularla ulaşması istenen bir konunun varlığıyla ilgili görünmektedir. Dolayısıyla bu kavramı öyküyle ve öyküyü de bu kavramla sınırlandırma, okurun dikkatini birden fazla noktada yoğunlaştırmak, onu birden fazla alanda kuşatmak isteyen metinlerin dışlanması anlamına gelir bir yanıyla. Eğer etki birliği ile merakın tırmandırıldığı ve sonunda okuru şaşırtan bir etkinin sağlanmaya çalışıldığı, olaya dayalı öykü kastediliyorsa bu kez, bir tarzı, alt türü bütünün yerine koyma hatası kendini gösterir.

Thomas A. Gullason'ın etki birliği üzerine eleştirisini Sevinç Özer, “Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun ‘Tek Etki’ Kuralı” başlıklı yazısında şu sözlerle aktarır:

“Poe'nun ‘planda özen’, ‘tek etki’, ‘önceden planlanmış etki’ ve ‘önceden düşünülmüş tek bir plan’ gibi koşullandırmaları, bugün 1960’larda bile o kadar ciddiye alınmaktadır ki, eleştirmenler ve okuyucular artık kısa öyküden otomatiğe bağlanmış, kırılğan bir ‘bütünlük’ duygusu dışında hiçbir şey beklememektedir. [...] Poe'nun matematiksel yaklaşımından etkilenen pek çok eleştirmen ve antoloji yazarı kısa öyküyü mek[a]nik ve standart bir biçime sokmuşlar” (86).

Görüldüğü gibi kimi zaman eleştirilen etki birliği konusundaki bu duyarlılık Türkçe öykü eleştirisinde de her şeye karşın kendine yer bulmaktadır. Örneğin, Necip Tosun, “Şiirden Romana Kısa Öykü” başlıklı yazısında, “Odaklaşma hem karakter hem de olay üstünde olmaktadır. Anlatım vurgusu, yan karakterlere kayar ya da baş karaktere nazaran yan karakterlere ağırlık verilirse, anlatım bütünlüğü sarsılır.

Birden fazla kahramanın öyküde sivrilmesi öykücü için bir başka öykünün kapısının açıldığını gösterir. [...] Bir öyküde sayısız olaya gönderme etkiyi bozar” (75) diyerek öykünün tek etki ölçütünü yerine getirebilmesinin içerikte de teklere dayanmasıyla gerçekleşebileceğini belirtir. Böylece bu ölçüt dışında kalan metinler öykünün de dışında kalmış olurlar.

3. Anlatımda Ekonomi ve Yoğunluk:

Yine ilk iki ölçüte bağlı olarak öykünün anlatımda ekonomik davranmasının gerekli olduğu, roman gibi tekrarı kaldırmadığı, zaten kısalığı nedeniyle de tekrara gerek olmadığı, Poe’nun “bütün kompozisyon içinde dolaylı ya da dolaysız olarak önceden tasarlanan amacın dışında tek bir sözcük olmamalıdır” (61) sözlerinden yola çıkarak vurgulanır. Öykü kuramları üzerine çalışan akademisyen Susan Lohafer, *Short Story Theory at a Crossroads* (Bir Dönüm Noktasında Öykü Kuramı) adlı kitabında bir derecelendirme yaparak öykünün bizi tümceye romandan daha çok, şiirden daha az bağladığını söyler ve Poe’ya göndermede bulunarak “başlangıç sona bağımlıyken her tümcenin özel bir önem taşıdığını ve yüksek düzeyde dikkat” istediğini belirtir (15). Lohafer çok konuşulan iki özelliğe daha değinir: Yoğunluk ve yeğlilik (*density, intensity*). Yoğunluk, “sözcük öbekleri ve tümcelerin sıklığıyla ilgili[yken]”, yeğlilik de “sözcük seçiminin bir görünüşüdür” (Erden 37). Kurgu gibi, sözcük seçimi ve sözcük kullanımı da özenle seçilmeli ve hiçbir fazlalık duygusu uyandırmamalıdır. Dolayısıyla bu iki kavram yine Poe’nun öne sürdüğü anlatımda ekonomi ve etkinin birliği ilkeleriyle uyuşmaktadır. Anlatım ne kadar sıkı dokunursa, sondaki etki de o kadar çarpıcı olur. Türün niteliğine ilişkin bu ölçüt, aynı zamanda çoğu kere öykünün şiire en yakın türlerden biri olarak gösterilmesinin

nedenini de açıklamaktadır. Ancak anlatımda yoğunluğun beraberinde mutlaka şiirsel bir söyleyiş getireceğinin düşünülmesi, bu özelliğin durum öyküsü denilen tarzla özdeşleştirilmesine ve başlı başına öykü türünün taşınması gereken bir özellik olarak sunulmasına da yol açmaktadır. Türk öykü eleştirisinde Semih Gümüş, “Anlatım biçimi ve dil, öykü ile şiiri birbirine yaklaştırabilir. Jakobson’un şiir dilinde sözcüklere verilen yük ya da sözcüklerin taşıdıkları olanaklar üstüne düşünceleri, öykü için de geçerli sayılabilir” (“Öykünün Dünyası ...” 109) sözleriyle bu anlamda bir örnek oluşturur.

Norman Friedman ise tümevarımsal olarak değerlendirdiği ve geleneksel öykü ile modern öykü arasına keskin sınırlar koymadığı için, periyot ve tür farklılıklarının karışmasına da engel olacağını söyleyerek bu özelliklerin önemine dikkat çeker (26). Ancak geleneksel ile modern öykü arasına sınırlar koymayan bu özelliğin aynı esnekliği diğer türlerle öykü arasında da göstereceği gözden kaçmaktadır. Çünkü anlatımda ekonomi ve buna bağlı yoğunluğun varlığından hatta gerekliliğinden diğer pek çok edebî türde söz edilebilmektedir. Eğer kastedilen şiirdeki gibi damıtılmış, sözcüklere birden fazla anlam yüklenmiş bir söyleyiş ise bu ölçütü öne süren kişi olarak Poe’nun öykülerine dahi bakıldığında durumun böyle olmadığı görülecektir.

Georgina Hammick, “Kısa Öykü Adına Bir Savunma” başlıklı yazısında Elizabeth Bowen’ın kısa öykü için dile getirdiği “Daha az sayıda kişi, daha az sayıda sahne, her şeyin ötesinde daha az sayıda olay gereklidir; biçim ve eylem, yalınlaştırma adına belli bir çerçeve içine alınır” (64) sözlerine bütün kısa öykü yazarlarının katılmayacaklarını belirterek, Kanadalı öykü yazarı Alice Munro’yu örnek gösterir: “Alice Munro, Bowen’ın yukarıda sıralanan üç ulamda ‘daha az sayıda’ kuralını dikkate degecek ölçüde ve harika bir biçimde bozar; ayrıca, verilere

ve açıklamalara da karşı değildir” (64). Bütün bunlarla beraber bu nicelik farkı üzerinde ısrarla durulacaksa, öykünün uzun olarak nitelenen anlatı türlerinden kısa ve farklı oluşunu “az sayıdaki” ögenin anlatılmasından çok, bu ögelerin kurgudaki düzenlenişine ve metnin belirtilen amacına dayandırarak açıklamaya çalışmak daha yerinde görünmektedir.

4. Lirizm ve Sıradan İnsan Gerçekliği:

Peter Keating *Nineteenth Century Short Stories* (On Dokuzuncu Yüzyıl Öyküleri) adlı kitabının “Giriş” bölümünde öykünün “geleneksel romanın materyalist ve panoramik doğasının batağa saplanması sonucu yok sayılmış hayatın çeşitli aşamalarını yansıtırma gücünü” taşıdığını söylemektedir (3-4). H. E. Bates de İngiltere’de Viktorya dönemi romanını ayakta tutan “görüşler, gözlemler, etik değerler, sahne süsleri”nin öykü için kabul edilemez olduğunu dile getirir (17). Burada türün, Romantizmin yükseliş dönemine rastlamasının, öykünün Romantizmle ilişkili görülmesine neden olduğunu söylemek gerek. Romanın gerçekçiliğine, öğreticiliğine, söz kalabalığına karşı öykünün bir tepki olarak ortaya çıktığı görüşü söz konusudur ve öykünün taşıdığı öne sürülen lirizmini buna bağlayanlar vardır. Örneğin, Valerie Shaw’un “Parçalanmış Çerçeve” başlıklı yazısında aktardığı gibi İrlandalı öykü yazarı Elizabeth Bowen, öykünün “insanlığa ilişkin delice ne varsa: inatçılıkları, gereksiz kahramanlıkları, ebedi özlemleri” kucaklamaya daha elverişli” (35) olduğunu düşünmektedir. Boris Eyhenbaum da Rusya’da öykü türünün getirdiği yeni bakış açısını şöyle ifade etmektedir:

Özellikle sosyal ve siyasi mücadelenin sorunları üzerinde duran edebiyatla birlikte, aydın geleneğin dar çevresi dışında gelişen başka bir edebiyat da vardır. Bu edebiyat, Rusya’nın taşra ve ıssız

köşeleriyle, yazarlarının çoğunun dolaştığı dünyayla sımsıkı bağlıdır.

Açık bir şekilde vaazda bulunmaz, kimseye akıl vermez, yalnızca ayrıntılı bir biçimde ve doğrudan Rus hayatından, günlük işleriyle meşgul farklı sınıf ve mesleklerden gelen insanlardan bahseder.

Burada Rudin, Bazarov, Raskolnikov, Rahmatov gibileri yoktur.

(Zafer 43)

Ancak romanın bir anlamda ideal karakterler inşa etmeye uzanan gerçekçiliğine karşı çıktığı belirtilen öykü ile öncelikle modern öykü mü kastedilmektedir; yoksa Poe'nunki gibi yer yer akıl sınırlarını zorlayan, sıradan gerçekliğin dışına çıkan, gizem uyandıran öyküler mi? Çünkü Robert F. Marler, “Hikâyeden Kısa Hikâyeye” başlıklı yazısında Poe, Irving, Hawthorne gibi yazarların yazdıkları *tale* denilen hikâyenin bozulması ve gerçekliği yansıtmaması sonucunda *short story*'nin, başka deyişle modern öykünün yeni bir tür olarak ortaya çıktığını ve bu türün gerçekliği yansıtma konusunda daha duyarlı olduğunu söyler (128). Marler'ın bu değerlendirmesine karşın Poe gibi yazarların *short story*'nin öncüleri olarak tanıtılmaları ve bu bölümde ele alınan ölçütlerin belirlenmesinde Poe'nun düşüncelerinden yola çıkılması, yukarıdaki gibi bir ayrımın herkes için geçerli olmadığının ve *short story* terimi bağlamında bir sorun yaşandığının kanıtıdır. Öte yandan hem öykünün roman karşısında romantizm ve lirizmi getirdiğinin öne sürülmesi, hem de romanların büyük, başka deyişle “ideal” karakterler ve onların her zaman tesadüf edilemeyen yaşamları üzerine kurulmasına, yani bir anlamda idealize edildiği düşünülen gerçekliğin ele alınışına karşı sıradan insanları ve yaşamı, ders vermeden, idealize etmeden yansıtmayı amaçladığının söylenilmesi de çelişkili ve yukarıda dile getirilen sorunla birlikte Türk öykü eleştirisinde de görülen gerçekçilik tartışmasıyla ilişkilidir. Özellikle Türk öykü eleştirisinde ilk örnekler bağlamında

sürekli dile getirilen ölçütlerden biri olarak gerçekçiliğin yorumlanması üzerinde tezin ilerleyen kısımlarında ayrıntılı olarak durulacaktır.

Öyküde baş kahramanların sıradan insanlardan seçildiğini öne süren Frank O'Connor'ın belirlemesini benimseyenler de, öykünün sıradan insan gerçekliğiyle uğraştığını öne sürerler. Amerikalı yazar Charles Baxter “Anlık Kurmaca” başlıklı yazısında kısa öykülerin “büyük kahramanların büyük kararlar verdiği bir dünya” ile ilgilenmediklerini dile getirir (87). Boris Eyhenbaum'un yukarıda alıntılanan düşüncesiyle örtüşen bu sözler, günümüzde yazılan 18. ya da 19. yüzyıl romanlarından farklı yönler taşıyan romanlar olduğu düşünüldüğünde çok ayırt edici bir özellik değildir. Valerie Shaw da, O'Connor'ı izleyerek öykünün genel olarak yalnız insanları anlattığı kriteri üzerinde durur. Öykünün kalıcılık ile değişim, doğal ile yabancı, gerçeklik ile rüya arasındaki sınırla ilgilendiğini söyler ve bu sınır özelliğinin öykünün yapısında somutlaştığını iddia eder; ancak Friedman'ın belirttiği gibi bu özellikler lirik şiiri tanımlamada da kullanılmaktadır (Friedman 20). Ayrıca öykü olduğu söylenen pek çok metnin yapısında böyle bir somutlaşma söz konusu edilemez.

Öykü türünü içeriğe dayanarak ayırt etmeye yönelik bu yaklaşımlar herhangi bir temanın, herhangi bir türde belirebileceğini göz önünde bulundurmaz. Ancak bu dikkatin yanında türün nasıl bir yeni dünya görüşüyle biçimlendiğinin incelenmesi tür-zihniyet ilişkisi bakımından önemli görünmektedir. Bu doğrultuda Friedman, Charles E. May'in, mitik algının hızına gönderme yaparak öykünün günlük, sıradan gerçeklik algısını bozduğuna ve (Ian Watt'a dayanarak) romanın gerçekliğin sıradan algısıyla ilgilendiğine ilişkin düşüncesine değinir (22). Bu düşünce yukarıda sözünü ettiğim Romantizmle ilişkilendirilmedi de kendini belli etmektedir. Ancak Friedman'ın da vurguladığı gibi May, gerçekçi roman dışındaki

roman çeşitlerini dikkate almamakta ve Watt'ın romanla ve daha da özelde Batı edebiyatlarındaki romanla ilgili söyledikleriyle sınırlı kalmaktadır.

5. Ana Yönelme:

Öykünün uzun süreçler ve karmaşık olaylar zincirinden çok, zaman içindeki belli anlara, özel durum ve olaylara yöneldiği gibi yaygın bir sav söz konusudur. H. E. Bates bu savı şu sözlerle dile getirir: “Romanda karakterler durmadan yer değiştirir, yaşlanır vb. oysa öyküde sonsuz küçük bir parça dışında zaman hareket etmek zorunda değildir; karakterlerin kendileri de değişmek zorunda değildir; hatta öykünün bir karakteri bile olmayabilir” (10). Öykünün ana yöneldiği görüşü beraberinde kısalık ve tek etki düşüncesini de getirmektedir. Etki birliği başlığı altında sözü edilen “az sayıda” olay, kişi vs. taşınması beklenen türün, anla sınırlandırılması bu açıdan anlaşılmalıdır. Buna göre öykü, “an”lara yöneldiği için tek bir etki üzerinde toplanır; dikkatin farklı yönlere kaymasına izin vermez ve buna bağlı olarak da kısa ve şiirseldir. Bunu *epiphanic* öykü altında ayıran eleştirmenler olduğu gibi, öykünün temelinde bu özelliğin varlığına işaret edenler de vardır. Örneğin, Türk öykü eleştirisinde Semih Gümüş, “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü” başlıklı yazısında “Kısa öykü sonunda insana, yaşama değgin bir an’ın öyküsüdür” (109) diyerek bu özelliği başat olarak gördüğünü belirtir. Aynı biçimde Murathan Mungan da “Hayatım Roman, Hayatımız Hikâye” başlıklı yazısında, hikâyenin “hayatımızın dar zamanlarına, ara kesitlerine, sıkışıp kalmış parçalarına” yoğunlaştığını “belki bir ömrü kuşatacak büyük bir hayat tasavvuru olarak değil, daha çok alçakgönüllü bir şimdiki zaman bilgisi ve sanatı olarak” kendini kurduğunu ve “[d]oğası gereği, hikâye[nin], bir şimdiki zaman sanatı, roman[ın] ise bir geniş zaman sanatı” olduğunu dile getirir (75).

Öte yandan öykünün ana yönelen özelliği türün aynı zamanda değişim, süreç odaklı olmadığı yönünde bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Örneğin; Jean Pickering, “Zaman Ve Kısa Hikâye” başlıklı yazısında “Kısa hikâye[nin], sürece karşılık hareketsizliği vurgulayarak, zamanı bizden tamamıyla kaldırarak insanoğlunu sabitleştiren o anı, ölümü betimlemeye elverişli gibi görün[düğünü]”, romanın ise “zaman içinde değişimi vurgula[dığını]” (115) söyler. Bu karşılaştırmada görece uzun bir metnin olay örgüsünün birden çok olaya dayandığı düşüncesinin karşısına konulan düşünce öykünün olay örgüsüne ilişkin bir veri sunmamaktadır.

“Roman olmaktır, öykü ise olmuştur” diyerek romanda değişimin sergilendiğini, bir ilerlemenin olduğunu, zamanın daha geniş algılandığını; öyküde ise olayları bildirmenin temel alındığını savunan Anton Çehov da, iki tür arasındaki bu ayrımın metinlerin sonunu etkileyen yansımalarına da değinir:

Romanda insan değişmekte, önceden çözemediği soruları çözmekte, doğmakta, evlenmekte, ölmektedir. Bunun içindir ki her romanda ister istemez bir sürecin sonucunu buluruz. Öykünün sonu hiç de öyle değildir. Öykünün bitmesiyle hiçbir şey çözülmüş bitmiş olmaz tersine bize yeni ufuklar açar ve çok verimli zengin, düşlere sürükler. [...] Öykü bir akıştan ayrılmış küçük bir parçadır, bir sürecin sonu değildir.” (*Hikâyeler* 5)

Murathan Mungan da benzer bir etkiden “hikâyeye tadını veren şey, bir biçimde yarım kalmışlığıdır. [...] Buna karşın, okur, romanın sonunda ucun açık kalmayacağını, bir biçimde kapanacağını bilir. Kesinliğin güvenini ister romandan. [...] Roman, ev sahibi; hikâye, kiracıdır” (75) ifadeleriyle söz etmektedir.

Anlaşılabacağı üzere bu ölçüt modern öykü bağlamına ya da Çehov öyküsü de denilen tarza, görece daha uygun görülmekte, böylece diğer bazı ölçütlerde de olduğu gibi var olan tek öykünün modern olduğu düşüncesini yansıtmaktadır. Mehmet Güler, “Öyküyü Sınıflandırmak” başlıklı yazısında “modern yaşamın postmodern ifadesi, yazınsal türler içinde en çok öyküye yakışır. Kısa öyküde olay örgüsünü kolay kolay bulamazsınız. Asgari ölçüde durum/kesit öyküsü anlayışıyla yazılır o” (91) sözleriyle bu düşüncenin iyi bir örneğini verir.

Mary Louise Pratt ise romanla karşılaştırılarak öne sürülen bu ölçütü romanın baskın, kuralcı düzyazı türü oluşuna bağlı görür ve öykünün romanın terimleriyle tanımlanmasını eleştirerek, “büyük” olanın iyi olduğuna ilişkin yaklaşımları da, “roman hayatı anlatır, öykü hayatın bir anını; öykü bir tek şeyle ilgilenir, roman pek çok şeyle” gibi başlıklar altında toplar (Rohrberger 37). Ancak tek bir şeyle ilgilenme ya da ana yönelmenin öykü için bir olumsuzluğu imlediğini ya da roman karşısında küçümsemeye tabi tutulabilecek bir sonuç getirdiğini düşünmek bence pek doğru değildir. En azından öykü eleştirisi yapanların bu yorumları roman karşısında öyküyü küçümseme amacıyla dile getirdiklerini söylemek yanlış olur. Ancak Pratt’in edebiyat eleştirisindeki roman ağırlıklı bakış açısına dikkati çekmesi önemlidir. Bu bakımdan öykü eleştirisinde çok sık karşılaşılan öyküyü roman üzerinden metaforlara dayanarak tanımlama çabası çarpıcı bir göstergedir. Hatta kanımca bu metafor temelinde kurulan tanım denemeleri, metaforik düşünce biçiminin analizinin yapılması ve örneklerin yorumlanmasıyla başlı başına bir inceleme konusu olmaya adaydır.

6. Aydınlanma Anı ve Ayrıntıların Önemi:

Öyküde kurguya ilişkin bir kavram olan aydınlanma anı ile kastedilen,

okuma sürecinin sonuna doğru gelindiğinde düğüm ya da düğümlerin çözülmesiyle okurun yaşadığı “aydınlanma”dır. Bu ölçütü yine etki birliğine bağlamak mümkün görünmekle birlikte, bundan öykünün her zaman şaşırtıcı bir sonla bitmesi gerektiği gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır. Böyle bir yaklaşım, türü, sadece “olay öyküsü” ya da Maupassant tarzı öykü çeşidi içine hapsetmek anlamına gelir.

Yukarıda değindiğim gibi roman-öykü ayrımı üzerinden ölçüt belirlemeye çalışan Anthony Burgess’e göre öykünün karakteristiği açığa çıkma (aydınlanma anı) iken, romanınki çözümdür (Friedman 22). Ancak Burgess’in bu yaklaşımında “çözüm” ile “açığa çıkma” arasında nasıl bir ayrım öne sürüldüğü belli değildir. Eğer “çözüm”le kastedilen bütün düğümlerin açıklamalarının yapılması ve metnin okurun olasılık hesaplarına pay bırakmayan kapalı bir sonla bitirilmesiye, “açığa çıkma” ile kastedilenin de bunun tersi olması gerekmektedir. Ancak böyle bir ayrım getirilse bile bunu bütün öykü metinlerini kapsayacak bir ölçüt olarak sunmak zor görünmektedir.

Thomas M. Leitch ise, öykünün yapısını anekdotal ve *epiphanic* olarak ikiye ayırarak, “eğer öyküdeki açığa vurma karakterlerden birinin ya da diğer karakterlerin hareketlerinden kaynaklanıyorsa öykü anekdotaldır; eğer öykünün olaylarını anlaşılabilir yapan örüntüler sayesinde açığa vurma ile sonlanıyorsa öykü *epiphanic*” diyerek önceki başlıkta belirttiğim gibi *epiphanic* öykü diye ayrıca bir başlık açar (Rohrberger 40). Ancak Mary Rohrberger bu söylenenlerin sadece 20. yüzyıl modernist biçimi için değil, bütün öyküler için geçerli olduğunu vurgular ve o da basit anlatı ile öykü arasında sembolik alt yapının varlığı ya da yokluğu açısından ayrım gözetir:

Basit anlatılarda yüzey düzeyinde bir ilgi söz konusudur;
çözülecek bir gizem ya da derinlik yoktur. Anlam açıktır, bu tür öykü

genellikle çizgisel ve temsilidir. Okurlar tam memnuniyeti biçimin tamamlanmasında hissederler. Öte yandan öykü okurları kolayca sıralayamayacakları bir dizi duyguyla bırakır, okurların çoğunlukla kafası karışır. Bu tarz öyküde okur memnuniyeti sembolik alt yapının sunduğu soruların yanıtlanmasına kadar ertelenmiştir. (43)

Rohrberger'in değerlendirmeleri kesin bir sona değil, okura yarım kalmışlık hissi veren bir bitişe gönderme yapmaktadır. Murathan Mungan'a göre "hikâyeye tadını veren" tam da bu "yarım kalmışlığıdır" (75). Bu ayrım çabası etki birliği ilkesinin modern öyküye evrilirken yerini aydınlanma anı düşüncesine bırakmasından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bu nedenle benzer bir ayrımı Elizabeth Bowen, Türk öykü eleştirisinde de benimsenmiş olan klasik öyküyü imlediği düşünülen Maupassant ve modern öykü biçimi olarak görülen Çehov tarzı öykü ayrımı ile yapmaktadır. Ancak altını ısrarla çizdiğim gibi bu öykü tarzlarından birini ve onun getirdiği ölçütleri temel alarak diğer bütün öyküleri buna göre yorumlamak, Memduh Şevket Esenal'ın ya da Ömer Seyfettin'in öykülerini temel alıp ona göre diğer bütün öyküleri kategori içine alıp almamaya karar vermekle aynı şey gibi görünmekte ve sorun yaratmaktadır.

Öykü konusunda sık sık dillendirilen bir özellik de ayrıntıların kazandığı önemdir. Bu özellik ise yine "an"a yönelme, kısalık, ekonomi, tek etki özellikleriyle zincirleme bir bağlantı içindedir. Örneğin Friedman'a göre roman ile öykü arasındaki önemli bir fark, öykü okurunun pek çok ayrıntıyı hatırlama zorunluluğudur (26). Her ayrıntının öyküde önemli bir rolü vardır. Çünkü romandaki kadar uzun bir anlatıma yer verecek hacimde olmadığından, kısa bir zamana odaklanan öykü, az sözle çok şey söyleyebilmek için okura anlatılmayanları da iletecek ayrıntılara yer vermelidir. "Kısa Hikâye" başlıklı yazısında Anton Çehov, "Tabiat tasvirlerinde kişi, ayrıntıları

iyi yakalamalı, onları bir şekilde gruplandırmalıdır. Okuma sırasında gözlerini kapadığında gözünün önünde güzel bir görüntü oluşmalı” (141) demektedir. Pek çok eleştirmene göre de öykü, dayanmadığı için ayrıntıların yüklendiği işlev bu anlamda daha önemlidir. Öte yandan ayrıntıya verilen bu önemin bağlayıcılığının en çok geçerli olduğu öykü yine modern öykü gibi görünmektedir. Kişilerin iç dünyalarına odaklanılan, yoğun, şiirsel bir dil kullanılan, dar bir zaman dilimini işleyen, anlatmaktansa göstermeyi tercih ettiği söylenen öykü için bu kısıtlı alanı genişletip, anlatılmayanları da sezdirerek derinleştirmenin yollarından biri olarak ayrıntılara başvurmak olağan karşılanmaktadır.

Sonuç olarak Batılı eleştirmenlerin genel olarak kısalık, yoğunluk, ekonomi, yeğinlik ya da etki bütünlüğü, lirizm gibi özellikler üzerinde kısmen birleştikleri söylenebilir. Bu doğrultuda edebiyat terimleri sözlüklerine bakmak yeterlidir. Örneğin, Martin Gray’ın hazırladığı *A Dictionary of Literary Terms*’de öykü (*short story*) şöyle tanımlanmaktadır: “Türün karakteristik olarak ortaya çıkan birtakım özellikleri: Birkaç karakter, çoğunlukla da tek bir karakter üzerine yoğunlaşması; karmaşık bir olay örgüsünün olmaması, acele etmeden sunulan betimlemeler ve hızlı ulaşılan sonuç; genellikle tek bir olay ya da karaktere odaklanmak için düzenlenmiş ekonomik ve yoğun anlatım” (262-3).

Bu bölümde Batılı ölçütlerle paralelliğine dikkat çekilen Türk öykü eleştirisine örnek olarak verilen alıntıların özellikle akademik çalışmaların dışından seçildiği düşünülmemelidir. Zira öykü eleştirisinde edebiyat dergilerinin üstlendiği rolün ağırlığı bu tezde olduğu gibi, yapılacak bir kaynak taramasıyla açıkça ortaya çıkacak ve var olan akademik çalışmaları da çoğu kere besledikleri görülecektir.

Farklı kuramlar açısından geliştirilmeye çalışılan bu ölçütlerin geçerliliğini eleştiren Friedman gibi eleştirmenlere karşı Mary Rohrberger, istisnalar ya da

kategoriler arasında bulanık sınırlar gördükleri için tür kuramlarını bir tarafa atmalarının yanlış olduğunu söyleyerek “sınır durumları ve geçişleri nedeniyle; cüce söğütler, dev kaktüsler olduğu için, kavram ağacını tümüyle terk mi edeceğiz” demek ve ne kadar farklı yaklaşımlar olursa o kadar verimli araştırmalar ortaya çıkacağı değerlendirmesini yapmaktadır (34). Ancak yine Rohrberger’in belirttiği ve sıralanan ölçütlerden de anlaşılacağı üzere, eleştirilerde Poe’nun ortaya koyduğu ölçütlerden pek de uzağa gidilemediği ve Rohberger’in deyişiyle “ne yaparlarsa yapsınlar hâlâ Poe’nun etrafında döndükleri” (45) görmezden gelinemez.

Öte yandan söz konusu sorunların çözümüne ilişkin Friedman’ın, Mary Rohrberger, Valerie Shaw ve Charles E. May gibi tür farklılıkları ortaya koyan ve yukarıda sözü edilen ölçütleri getirmeye çalışan eleştirmenlerin yöntemlerine ilişkin ortaya koyduğu eleştiriler gerçekten dikkat çekicidir.

Friedman bu eleştirmenlerin tümdengelimsel bir yaklaşımları olduğunu söyler ve “öykünün kısalığından ötürü kısa olaylarla ya da sınırlı insan deneyimleriyle ya da gerçekçilikten çok romantizmle ilgilendiğini söyleyemeyiz; hatta okur üzerinde tek bir etki yaptığını bile söyleyemeyiz; çünkü uzun lirik şiir ya da bir deneme de aynı etkiyi yaratır. Daha geniş çeşitlilikte olasılık olmalı” (24) demektedir. Ona göre tümevarımsal yaklaşımı kullanmalıyız, daha fazla ayrımı temel almalıyız ve olguları verili tanıma uydurmaya çalışmaktansa, olgulardan yola çıkıp tanım oluşturmamız (24).

Bu gerçekten de önemli bir nokta ve yöntem açısından son derece uygun görünmektedir; ancak daha fazla ayrımı temel almak gerektiği söylenerek pek çok değişik ya da çoğunluktan sapma gösteren yapıtın öykü kapsamına girebilmesini sağlayacak, hepsini kapsamaya yönelik bir tanımlamanın hedef alınması kastedildiğinde, bu kez ara türlerin konumu belirsizleşmektedir ve sonuç olarak

hepsini kapsayabilecek bir tanımın yapılabilmesi için hangi ölçütlerin temel alındığı önemli hâle gelmektedir.

Öte yandan yazar ve akademisyen Austin M. Wright'ın, "On Defining the Short Story: The Genre Question" (Öyküyü Tanımlarken: Tür Sorunu) başlıklı makalesinde belirttiği gibi bu tümevarım, tümdengelim yöntemleri Tzvetan Todorov'un teorik türlerle, tarihsel türler arasında yaptığı ayrımı akla getirmektedir: "Bir teorik tür, tümdengelimle belirlenir ve bir sistemden türemiş özelliklerin uyumuyla kurulur; bir tarihsel tür ise bir arada olduğu gözlenen var olan yapıtlar ya da özellikler bütünü'nün gözlemlenmesiyle, tümevarımsal olarak keşfedilir" (47). Bu da Friedman'ın öyküyü bir tarihsel tür olarak belirlediği anlamına gelmektedir. "Modern öykü, lirik öykü, birleşmiş etkili öykü ve sadece kısa olanlardan ayrılan öykünün birçok biçimi tarihsel türleri oluşturur" (47) ifadesi göz önüne alındığında; yukarıda Friedman'ın pek çok ayrımı temel almakla kastettiği bu tarihsel türlerse, söyledikleri daha anlamlı olmakta; ancak bu kez de bu tarihsel türlerin başka türlerden ayrımı konusu gündeme gelmektedir. Örneğin lirik öykü ile uyaksız lirik şiir ya da mensur şiir vb. Wright'a göreyse sadece tarihsel bir türün kuramsal bir türle karıştırılması ya da alt bir türün, türün bütünü'nü temsil etmesi durumunda sorun ortaya çıkmaktadır (47). Nitekim Austin M. Wright'ın altını çizdiği bu sorun yukarıda ele alınan pek çok yerde gözlemlenmiştir.

Wright tanım belirleme konusunda kendi uygun gördüğü yöntemi açıklarken, kendini Irving, Poe ya da alt türlerle sınırlandırmayarak saygın eleştirmenler, okurlar ve her türden yazar tarafından öykü olarak adlandırılan türlerden oluşan en geniş kümeyi ortaya çıkarmak, ki bunun *İncil*'e, *Binbir Gece Masalları* 'na kadar uzanabileceğini, unutulmuş öykü yazarlarını, yoğunlaştırılmış roman sınıfına sokulanları, düzyazı şiirleri ya da sınırda yer aldığı düşünülen diğer örnekleri de

kapsayacağını, ancak bunların yanına bir yıldız koyacağını ve bunların bazılarının geçiş ürünü olarak ele alındıklarını aklından çıkarmayacağını söyler. Sonra geçiş türleri de dâhil, söz konusu bütün yapıtlara uygulanabilecek özellikleri belirlemeye, tümevarımcı bir yaklaşımla tutarlı, olabildiğince dizgeli bir biçimde gelenek kapsamında genelde geçerli olan uzlaşımları saptamaya çalışmaktan söz eder. Böylece yinelenme eğiliminde olan, bize öykü olduğu söylenen şeyi okumaya başladığımızda karşılaşmayı umduğumuz şeyleri aramak Wright’a göre söz konusu olmaktadır (48-9).

Ve bunu ifade etmede “eğilim” sözcüğünün işlevselliğine vurgu yapan Wright, öykünün bir şeyler olma ya da yapma eğiliminde olduğunu ve bir öykü bir başkasıyla karşılaştırıldığında arada eğilim farkı olabileceğini ve bu esnek tanımlama biçiminin başka türlerin tanımlarıyla birleştirildiğinde melez ilişkilerin ve öyküyle başka türler arasındaki benzerlik noktalarının daha rahat anlaşılmasını sağlayacağını vurgulamaktadır.

Aslında bu şekilde sadece Batılı ölçütlere bağımlı kalınmadan oluşturulacak geniş kümenin ortaya çıkardığı sonuçlar, “eğilimler” doğrultusunda özgün değerlendirmeler yapılabilir; ancak tezin ilk bölümünde üzerinde durulduğu gibi toplumsal, tarihî koşulların etkisini göz ardı etmek eksikliğe yol açacağından bir arada bir değerlendirme yapmaya çalışmak daha doğru olacaktır.

B. Türk Edebiyatı Bağlamında

Çalışmanın bu bölümünde gerek akademik, gerekse edebiyat dergilerinde öykü eleştirisi bağlamında ciddi rol üstlendikleri gözlemlenen akademi dışındaki eleştirilerin terim kullanımından başlayan temel sorunları üzerinde durulacak; Osmanlı-Türk edebiyatı yazarlarının getirmeye çalıştıkları tanım ve ölçütlere

değınilecek; daha önceki bölümlerde önemi vurgulanan edebiyat dışı koşulların türü etkilemede oynadığı role Osmanlı bakımından dikkat çekilecek ve son olarak belirlenen sorunların Türk öykü eleştirisinde ilk örnekleri tespit etme konusundaki kararsızlığı nasıl tetiklediğı ve kanon oluşturma yolunda bir önceki bölümde ortaya konulan ölçütlerden yola çıkılarak nasıl Batımerkezli bir yaklaşım sergilendiğı açığa çıkarılacaktır.

1. Türk Öykü Eleştirisinin Temel Sorunları:

Önceki bölümde ele alınan son derece tartışmalı ve henüz kendi içinde çözüme ulaşamamış olan Batı edebiyatlarına hatta neredeyse İngilizce edebiyata dayalı ölçütlerin, özellikle modern öykü bağlamında, Türkçe kaynakların çok büyük bir kısmında temel alındığı görölmektedir. Bunun nedeni modern öykünün evrensel bir tür olarak görülmesi ve genel eğilimleri yansıttığının düşünülmesi olabilir. Ancak sonuçta yukarıda sözünü ettiğim pek çok sorun doğrudan doğruya Türk edebiyat eleştirisinde de gözlemlenmekte ancak yeterince tartışılmamakta ve üstelik temel alınan metinlerin yerellikleri ve özgül koşulları göz önünde bulundurulmadığı için daha da ciddi sorunlara yol açmaktadır.

Öykü türü ile ilgili Türk edebiyatı bağlamında öncelikle ortaya konulabilecek en dikkat çekici noktalardan biri adlandırmaya ilişkindir. Bazı kaynaklar ve eleştirmenler hikâye sözcüğünü, bazıları ise öykü sözcüğünü tercih ederler ve bu ikili kullanım yalnızca eski ile yeni Türkçe bağlamında yapılan basit bir sözcük seçiminin ötesine geçen bir etkiyle temel bir karışıklığa yol açmaktadır.

Hikâye ile öykü sözcüklerinin internet üzerinden ulaşılan *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*'teki açıklamalarına bakıldığında karışıklığın nedeni görölmektedir. Sözlükte hikâye için “Bir olayın sözlü ya da yazılı olarak anlatılması”; “Aslı

olmayan söz, olay”; “*edebiyat* Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, öykü”; “*tıp* Hastanın rahatsızlığıyla ilgili geçmişi, epikriz” açıklamaları yapılır ve “uzun hikâye”, “yılan hikâyesi” gibi ifadeler ayrıca belirtilirken, öyküyle ilgili yalnızca “Ayrıntılarıyla anlatılan olay”, “Hikâye” açıklamaları yer almaktadır.

Görüldüğü gibi hikâye sözcüğü edebî bir terim olmanın dışında farklı anlamlara ya da bağlamlara da işaret etmektedir. Bunlardan kolayca ayrılabilen tıp terimleri bir kenara koyulduğunda, geriye kalan bir olayın anlatılmasına dayanan tanımlar ile edebî tür olarak hikâye arasındaki farkın, aynı rahatlıkla ayırmaya olanak vermeyen bir yönü olduğu fark edilmektedir. Dolayısıyla referansları “yaşam öyküsü” gibi bazı örnekler dışında neredeyse bütünüyle edebiyatla sınırlı olan öykü sözcüğü karşısında, hikâye sözcüğünün anlatım tekniği olarak hikâye etme ile edebî tür olarak hikâye anlamlarının ikisini de imlemekte kullanılıyor olması sorunlara neden olmaktadır. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı” başlıklı yazısında bu soruna dikkat çeker:

“Hikâye adı sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de aslında ‘narration’ ve ‘fiction’ özelliği taşıdığı için ‘tahkiyeli’ diye anılan metinlerin müşterek adı hikâyedir. Hikâye genel adını, bir formun nâmı olan ‘hikâye’ özel adından ayrı düşünmemizin tarihi çok yenilerdedir. O kadar ki, ‘halk hikâyesi’ derken dahi hikâye formunu değil, tahkiye edilen’i kastederiz” (33).

Eleştirilerde yeri geldikçe vurgulayacağım gibi en çok gözden kaçan noktalardan biridir bu.

Türün kökenlerini, kaynaklarını belirleme konusunda Batılı kaynaklarda da bu nedenle zaman zaman uzlaşma sağlanamamaktadır; çünkü bazı kaynaklarda öykü en eski tür olarak gösterilirken, bazılarında da en yeni edebî biçimlerden biri olarak

sunulmaktadır. Burada yine öyküleme, kurgu ile edebî tür olarak öykü ayrımının net olarak yapılmadığı anlaşılmaktadır; yani bu durum yalnızca Türkiye’deki eleştirmenlere özgü değildir.

Türkçe öykü eleştirisinde sıklıkla rastlanan diğer bir sorun *short story* kavramının “kısa öykü” olarak çevrilerek türe adını vermesidir. Bu soruna değinen çok az sayıdaki eleştirmenden biri olan Kayahan Özgül’e göre “ ‘Short story’ nâmi Türkçe’ye ‘kısa hikâye’ diye çevrilse de aslında bu adlandırmanın, nihayet formunu kazanmış hikâyeden daha kısa ve daha başka bir form için kullanılmaması gerektiği; çünkü bizzat ‘hikâye’ formunu karşıladığı unutulmamalı[dır]” (34). Bu gerçekten oldukça önemli bir tespit, çünkü İngilizce edebiyat terimleri sözlüklerinin pek çoğunda edebî tür karşılığı olarak *story* sözcüğüne rastlanmamakta; dolayısıyla *short story* de “kısa öykü”yü değil, edebî tür olarak öykülemeden ayrılan öyküyü imlemektedir. Şu ana kadar bu yanlışlık olasılığı üzerinde ciddi olarak durulmamış olması, öykü eleştirisi ve literatüründeki önemli eksiklerden biridir kanımca. Bu nedenle tezde kullanılan bütün öykü sözcüklerinin *short story*’ye karşılık geldiğinin düşünülmesi yerinde olur.

Öyküyle ilgili pek çok kaynağın referans olarak kullandığı *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*’nin “Hikâye” maddesinde, “geçmiş çağlarda gerek Doğu gerekse Batı kültüründe hikâye[nin] bağımsız bir edebi tür olarak görünme[diği], masal, fabl, menkıbe, kıssa, hatta fıkra ve latife gibi diğer türlerle karış[tığı]” (480) öne sürülmektedir. Bu ifadeden hikâyenin var olduğu, ancak diğer anlatıma dayalı türlerden bütünüyle ayrılacak bağımsızlıkta olmadığı sonucu çıkarılabilir. Yine ansiklopedide “Doğu dillerinde olduğu kadar Batı dillerinde de bu tür[,] modern özelliklerini kazanıncaya kadar değişik adlarla anılmıştır (mesela Fransızca’da ‘masal’ anlamında *conte*, ‘anlatım’ manasında *récit*, ‘tarih’ manasında *histoire*

kelimeleri aynı zamanda hikâye türü için de kullanılmıştır)” (480) denilmekte ve Kayahan Özgül de “hikâye etmenin edebî bir ifade yolu olduğu; ama, hikâyenin edebî bir form olmadığı tarihlerde, aynı ihtiyacı karşılayan başka formlar” (31) olduğunu söyleyerek öykünün bağımsız olarak var olmadığına altını çizmektedir. Ancak ortada “edebi bir form” olarak öykü yokken “aynı ihtiyacı karşılayan başka formlar”ın olması ifadesi şöyle bir soruyu akla getirmektedir: Öykü başlı başına bir türse ve her tür kendi özgül şartlarını beraberinde getiriyorsa, karşılayacağı ihtiyaç da kendine özgü olmayacak mıdır? Oysa bu ifadeden sanki ihtiyaç ve o ihtiyacı doğuran toplumsal, ekonomik vb. koşullar hep vardı da o yetkinliğe ulaşamadı sonucu çıkmaktadır. Bu ise, tezin giriş bölümünde de belirttiğim, ancak Batılı ölçütlerin yerine getirilmesi durumunda öykünün bağımsızlaşacağı düşüncesinin bir uzantısı gibi görünmektedir.

Ömer Lekesiz, *Hece* dergisinin Türk Öykücülüğü Özel sayısında “hikâye[nin] dünya edebiyatında böyle bir türün olduğunun fark edilip Türk edebiyatında da bu türe örnekler verilmeye başlayana kadar olan kısımda verilen edebi ürünlerin adı -ki bu tahkiye karşılığı kullanılmaktadır-, öykü[nün] ise Türk edebiyatında ilk örnek olarak değerlendirilebilecek *Karabibik* ile başlayan edebi ürünlerin adı” olduğunu belirterek yine öykü türünün Osmanlı-Türk edebiyatında kendiliğinden bulunmadığını, yabancı edebiyatlardan alındığını öne sürmektedir (19). Bu yabancı edebiyatların, başka kaynaklarda da belirtildiği gibi Batı edebiyatlarından biri olduğu düşünülürse, edebî tür olarak var olan tek öykünün Batılı öykü olduğu yargısına varılmakta ve neredeyse her eleştirmenin kendi ölçülerine göre ilk olarak belirlediği yapıtlardan önceki ürünler yalnızca öykülemeye dayanan başka türdeki örnekler olarak nitelendirilmektedir. Nitekim, Sevda Çalışkan da “Kısa Öykü Tekniği” başlıklı makalesinde “Kısa öykünün Türk yazınına girişi

yine aynı yüzyılda Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sürecinde gerçekleşmiştir” (38) der ve her ne kadar “Türk halk öykücülüğü de diğer tüm kültürler gibi masallar, aşk ve kahramanlık öykülerinden oluşan zengin bir sözlü ve yazılı geleneğe sahip[se]” de, “kısa öykünün ayrı bir yazın türü olarak gelişmesi[nin] Batıdaki gelişmelere paralel olarak ortaya çık[tı]ğını” (38) söyler.

Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi’nde ayrıca Ömer Lokesiz gibi diğer bazı eleştirmenlerin çalışmalarında da tekrarlanan “Hikâye türünün Doğu ve Batı milletlerinde benzer bir gelişme süreci gösterdiği” (480) ifadesi yer almaktadır. “Nasıl ki Batı’da Yunan Destanları, daha sonra Tevrat ve İncil gibi kutsal metinlerdeki kıssalar Batı öykücülüğüne kaynaklık ettiyse, Doğu’da da Hint ve Cahiliye devri Arap hikâyeleri ve sonra Kuran’daki kıssalar Doğu öykücülüğüne kaynaklık etmişlerdir” (480) denilmektedir. Bu değerlendirme gerek Doğu gerekse Batı edebiyatlarındaki koşulların farklılığını görmezden gelirken, iki alanda da ortaya çıkan metinlerin tek bir öykü çerçevesi içinde ele alınabileceği yanlısını oluşturmaktadır. Bu anlamda peşin bir yargı öne sürüldüğü ve toptancı, sınırlayıcı bir yaklaşım sunulduğu açıktır. Devam eden satırlarda şunlar dile getirilir: “Modern anlamda hikâyenin Batı’da ilk örnekleri 18. yüzyılda görülmeye başlar ve 19. yüzyılda roman türünden ayrılarak adına 'küçük hikâye' (Fr. *nouvelle*, İng. *short story*, Alm. *kurzgeschichte*) denilen tür ortaya çıkar. Bugün dünyada hikâye denildiği zaman sadece bu küçük hikâye türü anlaşılmaktadır” (480). Bir yandan Doğu ile Batı’da öykünün benzer süreçlerden geçtiği söylenmekte; diğer yandan bugün var olan öykü türünün yalnızca Batılı oluşuna vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla burada hem bir çelişki vardır; hem de türü Batılı ölçütlere hapsedme durumu söz konusudur. Önceki bölümde de söylediğim gibi bu kaynağın literatür içindeki önemi düşünüldüğünde benzer yaklaşımların yaygınlığı anlaşılacaktır. Öykü eleştirisinin

farklı konularında sürekli olarak Batı edebiyatlarındaki gelişim süreçleriyle benzerlik kurma çabası gözden kaçmamaktadır.

Osmanlı-Türk öyküsünün Batı'yı "taklit" edene kadar beslendiği kaynaklar konusunda ileri sürülen düşünceler çerçevesinde Tanzimat'a kadarki dönem içinde hikâye tarzına uygun manzum ve mensur pek çok eser kaleme alındığının söylenmesi, Batılı öyküyü alana kadar Osmanlı-Türk edebiyatının kendine özgü ürünler verdiği düşüncesini doğrulamaktadır:

Destanlardan sonra ortaya çıkan halk hikâyeleri mutlaka tarihi bir olaya dayanmamaları, nazım-nesir karışık olmakla beraber zamanla nesir kısmının ağırlık kazanması, kişilerin ve olayların gerçeğe daha uygun olması, kahramanlıktan çok aşk maceralarına yer verilmesi gibi özellikleriyle destandan ayrılmaktadır. Böylece destanlarla modern roman arasındaki geçiş döneminde ortaya çıktıklarından 'épico-romanésque' diye de adlandırılan halk hikâyeleri, gerek konu gerekse şekil olarak hem epik eserlerin özelliklerini taşır, hem de modern romandaki tipleri ve olayları ihtiva eder. (488)

Oysa halk hikâyelerinin öykü türüne geçişte etkili olduğu da söylenmektedir aynı zamanda, ya da bazı kaynaklarda Türk öykücülüğünün *Dede Korkut Hikâyeleri*'ne dayandığı belirtilmekte, *İslam Ansiklopedisi*'nde de *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin destandan halk hikâyeciliğine geçiş dönemi eseri olduğu dile getirilmektedir. Ancak bütün bu değinilen noktalarda hikâye sözcüğünün bugünkü anlamda edebî bir tür olarak öykünün yerini tuttuğunu düşünmek sorunludur. Öte yandan Batılı eleştirmenlerin bazılarının Boccacio'nun *Decameron* adlı yapıtını ilk örnek saymalarını göz önüne alarak, *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni Türk edebiyatının ilk

öykü örneği sayma düşüncesi ve kanıtlama çabasıyla *Decameron*'un da nedensellik ve gerçekçilik taşımadığının iddia edilmesi, ideolojik yaklaşımlar olarak son derece hatalı görünmektedir.

Batı edebiyatlarıyla kurulmaya çalışılan bu koşutluğa karşın Hüseyin Su'nun "Öykümüzün Hikâyesi" başlıklı yazısında Hulki Aktunç'tan aktardığı ve diğer bazı yazılarda da görülen "batılı hikâyemiz, doğulu hikâyemizle başlar" sözü, öykünün 19. yüzyılda Batı'dan örneklenerek başladığına karşı çıkan bir görüştür (11). Bu doğrultuda pek çok değişik kaynak arayışına girilmiştir. Örneğin "İlk Romanlarımız" başlıklı yazısında Pertev Naili Boratav romanın kaynağını destan, hikâyenin kaynağını masal olarak görür ve masal gibi hikâyenin de kısalık, "an"a yöneliş ve halkı (sıradan insanı) konu ediş özellikleri taşıdığını söyler. Bu ise daha çok öykünün Batılı ölçütleri alıp tersine çevirerek masala uygulanmasına benzemekte, dolayısıyla önemli bir değerlendirme ifade etmemektedir. Oysa bu tür yaklaşımların temel amacı öykünün Batı'dan alınan bir tür olarak gösterilmesinin önüne geçerek, yerelliğine vurgu yapmaktır. "Romanesk mesneviler"in, "mensur, müstakil büyük hikâyeler"in, "çerçeve hikâyeler"in ve "küçük hikâyeler"in—ki bununla sanırım anekdotlar kastedilmektedir—Tanzimat sonrası hikâye ve romancılığına önemli ölçüde etki ettikleri ileri sürülmektedir. Örneğin Güzin Dino, Necmettin Turinay, Şerif Aktaş gibi adların Türk romanının köklerini divan edebiyatındaki klasik hikâye ve mesnevilerde aramaları da böyle bir çabanın ürünüdür. Ancak Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru* adlı çalışmasında köklere ilişkin olarak elde edilen verileri Batı edebiyatlarının bakış açısından yorumlayarak gerçekçilik konusunda "İlk romanlarımız[in] [...] noksan görüşle kurulmuş" (7) olduğunu dile getirir. Dolayısıyla ulaşılan sonuçların nasıl bir bakış açısından yorumlandığı öykü söz konusu olduğunda da önemlidir. Kayahan Özgül de "Tek

temalı mesnevileri Doğu'nun romanı olarak görürken, çok temalı mesnevilerin de hikâye formuna yakın metinler içerdiğini gözden ırak etmemeli idik, oysa çokça fark ettiğimiz söylenemez" (33) der. Ayrıca *İslam Ansiklopedisi*'nde "19. yüzyılda basımları yapılarak yaygınlık kazanmış olan meddah hikâyelerinin de yeni hikâyeye zemin hazırladığı" (494) dile getirilmektedir. Öte yandan ileriki kısımlarda değinileceği gibi Ahmet Mithat'ın metinlerinin "yeni hikâyeye zemin hazırladığı" söylenen meddah hikâyelerine benzerliği nedeniyle eleştirilmesi ilginçtir.

2. Osmanlı Yazarlarının Öykü Hakkındaki Düşünceleri:

Günümüz öykü eleştirisinin bu sorunlarının ardından Tanzimat sonrası süreçte yazarların türe nasıl yaklaştıklarına bakmak hem o dönemde üretilen metinlere yönelik bakış açısını hem de eleştiriler arasındaki olası değişimi kavramaya çalışmak açısından yerinde olur.

Dönemin eleştiri alanındaki önemli adlarından biri olan Muallim Naci (1850-1893), *Lugat-i Naci* kitabının "Hikâye" başlıklı yazısında hikâyeyi şöyle tanımlar: "Nakletme, anlatma. Bazı vukuatın heyet-i mecmuası, fıkra, roman" (358). Şemsettin Sami de *Kamus-ı Türki*'de hikâye sözcüğü için "Nakletme, bir vaka ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet. Hakiki veya uydurma ve ekseriya hisse kapmaya mahsus sergüzeşt, nokta, mesel, roman" (554) demektedir. Bu açıklamalardan hikâyenin sergüzeşt anlatma, yani öyküleme dışında fıkra, mesel ya da roman gibi edebî türlere eşitlendiği görülmektedir. Bu durumda dönem bağlamında yapılan eleştirilerde sıkça dile getirilen hikâyenin romandan ayrı bir tür olarak algılanmadığı savı kısmen doğrulanmaktadır.

İlk öykü örnekleri olarak nitelenen kitapların yayımından sonra, 1889 yılında bile Halit Ziya Uşaklıgil'in *Hikâye* adıyla yayımlanan ve roman üzerinde durduğu

kitabı bunun bir göstergesidir. Nurullah Çetin, *Hece* dergisinin Türk Romanı Özel Sayısı'nda yer alan "Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878)" başlıklı yazısında, "Tanzimat dönemi yazarları 'roman' terimini kullanmakla birlikte roman ve hikâyeyi ikisini birden kapsamak üzere genellikle 'hikâye' terimini benimsiyorlardı" (21) demektedir. *İslam Ansiklopedisi*'nde de türün ilk örnekleri göz önüne alınarak şu değerlendirme yapılmaktadır: "Modern anlamını henüz kazanmamış hikâye kelimesi, hem hikâye hem roman türüne dahil edilebilecek ürünleri topluca kapsamı içine alan bir üst kavram olarak kullanılıyordu. İlk çeviri ve telif eserlerin adında bu kelime 'baştan geçen olaylar, rivâyât, sergüzeşt' anlamında yer aldığı gibi eser isimlerinde özellikle sergüzeşt kelimesiyle de sık sık karşılaşılmaktadır" (494). Bu ilk yapıtlarda "eski hikâye geleneğinden intikal eden 'kıssadan hisse çıkarma' anlayışının" kendini açığa vurduğu söylenmektedir. Ancak bu sözler aynı zamanda var olan tek öykünün Batı ölçütlerine bağlı olduğu görüşünün sorgulanması gerekliliğini gözler önüne serer.

Yazarların hikâye ile bir edebî türü kastetmedikleri bu nedenle hikâye etmeye dayanan roman için de bu sözcüğü kullanmaları yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda anlamlandırılabilir. Dolayısıyla buradan öykü ile romanı ayrı birer tür olarak görmedikleri sonucu çıkarılamaz. *İslam Ansiklopedisi*'nde bu konudaki önemli bir bilgi de "hikâyeyi 'sûret-i tasvîr ve tahrîr" bakımından kendi içinde bazı tabakalara ayıran Ahmet Mithat'ın âdeta ad koymadan hikâye ile romanı birbirinden ayırdığının söylenmesidir. Ancak Mithat bir yandan da "ufak tefek romanlar veya tabir-i sahih ile hikâyeler, yani Frenkçesi nouvelle'ler yazmak"tan bahsederek Kayahan Özgül'ün belirttiği gibi ufak tefek roman, nouvelle, hikâye kavramlarını eşitler. Burada Batı edebiyatlarında novella ya da uzun hikâye denilen türden bahsedildiği, dolayısıyla *İslam Ansiklopedisi*'ndeki değerlendirmeye göre "onun telif

ve çeviri eserlerden örnekler vererek türü dört tabakaya ayırmasının bugün kısa hikâye, uzun hikâye, roman ve nehir roman kavramlarıyla adlandırılan tür örneklerini hatırlattığı söylenebilir” (494).

Yine Kayahan Özgül’ün *Hece* dergisinin Türk Öykücülüğü Özel Sayısı’nda yer alan “Hikâyenin Romanı” başlıklı yazısında Server Cemal’in “Küçük Hikâye ve Âtîsi” yazısından alıntılacağı üzere Cemal, “Bizde ‘nouvelle’ bir zamandan beri ‘küçük hikâye’ diye tercüme olunduydu. Bunun, en muvâfık bir tâbîr-i mütercem olduğunu zannediyorum. Çünkü ‘fıkra’, ‘kıssa’ gibi isimler lisânımızda diğer mânâlarda isti’âl edilmiş ve ‘nouvelle’in ifhâm ettiği esas ve maksad bu mânâlar arasında kaybolmak tehlikesine mârûz bulunmuştur” (37) demektedir. Bu sözler döneme ilişkin yapılan bugünkü eleştirilerin tersine, açık biçimde 1870 yılında bile tür sorunuyla doğrudan ilgilenildiğini göstermektedir.

Öykü türünün ilk örnekleri arasında sayılan Mehmed Celal’in *Venüs* (1886), *Cemile* (1886) adlı yapıtlarına yazarın yazdığı önsözlerde kullandığı "romancık" ve "hikâyecik" ifadelerinin türün belirme sürecindeki kavram arayışlarını gösterdiği söylenmektedir. İslam Ansiklopedisi’ne göre "Bu dönemde romana kıyasla hikâye türünü belirginleştirme ve adlandırma yolunda dikkate değer bir gayret de Rezaizade Mahmut Ekrem tarafından gösterilir. *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* (188) adlı eserinin sunuşunda, hikâye sanatının bir hayli gelişme gösterdiği Fransa’yı örnek vererek Fransızca’da '*nouvelle*' ve '*conte*' kelimeleriyle adlandırılan 'ufak hikâye' türünün kendine göre var olma şartları bulunan ayrı bir kategoriye teşkil ettiğine işaret eder ve 'büyük hikâye' dediği romanı büyük bir tabloya, küçük hikâyeyi de minyatüre benzetir (Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalaa, 1888)" (494-5). Nabizade Nâzım’ın yapıtlarına yazdığı (*Karabibik*, *Hasba*) önsözlerde de

benzer belirginleştirme kaygılarının görüldüğü dile getirilmektedir. Nabizade Nâzım, *Hasba* kitabında yer alan “Kaariinime” başlıklı kısımda şunları söylemektedir:

Evvela bazı zevâtın tereddütlerini ber-taraf etmek için şunu söyleyeceğim ki; bu “Hasba” gibi sairleri de yani “Zavallı Kız”, “Bir Hâtıra”, “Hâlâ Güzel” dahî birer hikâyedir; Frenkçe buna –Nouvelle- derler ki, -Vak’a- diye tercümesi belki daha muvâfık bulunur. Hikâye ile romanın farkı vardır. Roman bir vak’anın al-et-tafsîl hikâyesidir ki âzâ-yı vak’a ile eşhâs-ı vukuuât üzerine kariînin teveccüh ve hissiyâtını celb ve cem’a her şeyden ziyâde dikkat olunur. Hikâye ise o vak’anın sadece nakil ve rivâyetinden ibârettir, tafsîlâta tahammülü yoktur. Âdetâ hikâye bir romanın hülâsası demektir. İnfiâlât-ı şedîdeye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse bir kaç sahife içinde söyleyip bitirivermelidir; fakat her hülâsada olduğu gibi bunda da mârifet vukuuâtın canlı noktalarını tefrîk ve intihâbdadır. (133)

Nabizade Nâzım’ın dile getirdiği bu düşünceler iki tür arasına açık bir fark koymakla beraber, hikâyeyi romanın özeti ve yalnızca olayın aktarılması olarak göstermesi, niceliğe bağlı yaklaşımlarla örtüşse de bugün için, hatta taklit ettikleri söylenen Batı edebiyatlarının o döneminde de kabul edilmesi zor bir değerlendirmedir. Ayrıca yazarın koyduğu bu ayrımı ne ölçüde benimsediği, uyguladığı da sorgulanmalıdır.

Ayrım getirmeye çalışan bir başka yazar Mehmet Celal’in (1867-1912), 1896 yılında yayımlanan *Osmanlı Edebiyatı Nümuneleri* adlı kitabında “küçük hikâyeler” ile “büyük hikâyeler” olarak ayırdığı türler arasında maddi bir ayrım olduğunu söyleyip bu belirlemesini açıklamasa da büyük olan, yüzlerce sayfa tutan metinlerin küçük olanlardan daha iyi olduklarına ilişkin yargının geçersizliğini ortaya koyması önemlidir. “Küçük hikâyeler maddeten büyük hikâyeler kadar hemen her şeyi ihtiva

edemezse de, manen pek büyük mesaili cami olur ki bunların hemen her satırı Monte Kristo, yahut Hasan Mellah gibi- büyük ve hayalî- bir hikâye teşkiline medar olur” (193). Celal bunu kanıtlamak için yüzlerce sayfa tutan bir yapıtın insanı hiç etkilemeyebileceğini ancak “iki formayı tecavüz etme[yen]” bazı yapıtların “[h]issiyat nokta-yı nazarından pek büyük ehemmiyeti haiz” olduklarını söyler (193).

Dönemin önemli yazarlarından Mehmet Rauf ise, “bütün bu bahislerden evvel hikâyenin ne olduğunu söylemeye mecburiyet görüyorum ve bu beni korkutuyor; zira henüz hikâyenin ne olduğunu bilmiyoruz” diyerek “Romanlara Dair: Bizde Hikâye” adlı 1897 yılında yayımlanan yazısında bir itirafta bulunur. Ancak hikâyenin ne olduğunu bilmiyoruz demekle Batılı anlamda bir hikâyeyi mi kastediyor bunun düşünülmesi gerek. Çünkü bu ifadenin geleneksel öykü ürünlerinin bile bilinmediği, verilmediği anlamına gelmesi zor ya da doğruluğu tartışmalı. Rauf’un bu sözlerine bakarak hikâye türünün ithal edildiği savının geçerli olduğu düşünülebilirse de, yazarların önce bir edebî tür belirleyip daha sonra ona uyan ürünler vermeleri söz konusu olmadığına göre tanımı henüz yapılmamış ya da yapılamamış olan bir türde hiç örnek verilmemiş olması da söz konusu değildir. Ayrıca Mehmet Rauf eğer Batılı öyküyü kastediyorsa ve bu öykünün anlaşılamadığını söylüyorsa, bugünkü pek çok eleştirmenin Rauf’u tekrarladıkları ve Osmanlı-Türk edebiyatında “anlaşılamayan” yönleriyle öykünün ele alınması gerekliliği ortadadır.

Üstelik, Tanzimat dönemi yazarlarını kafalarının karışıklığıyla ve türler arası ayrımı yapamamakla suçlayan yaklaşımların ne ölçüde ilerleme kaydettikleri kaynaklara bakıldığında son derece kuşkuludur. Edebiyat tarihlerinde dönemin diğer dikkate değer öykü yazarlarından biri olarak anılan Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun "hikâye"lerinden söz edilirken *İslam Ansiklopedisi*’nde, "çoğu özentili bir 'mensur

şiiir' havası taşıyan bu dönem eserlerinden 'Haristan ve Gülistan' adlı Avrupai 'masal' tarzındaki 'uzun hikâyesi' anlatımı kadar, muhtevasıyla da ilgi uyandırmıştır" (495) denilmesi bunun çarpıcı bir örneğidir.

3. Öykünün Biçimlenmesinde Edebiyat Dışı Koşulların Etkisi:

Ayrıca bu bölümde döneme ilişkin eleştiriler doğrultusunda özellikle vurgulanması gereken bir nokta tür adlandırmalarında edebiyat dışı bazı koşulların etkisidir. Bu bakımdan Özgül'ün Râif Necdet Kestelli'den aktardığı şu sözler duruma farklı açılardan yaklaşılması gerekliliğini ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir: “Men’ edilen romanlara, küçük hikâyelere istibdâdın son zamanlarında – tercüme olmak ve hissiyât-ı âşıkane den bahsedilmemek şartıyla- lûtfen müsâade vermişlerdi. Fakat ‘roman’ ismi yerine ‘seyâhat-nâme’, ‘küçük hikâye’ yerine de ‘küçük fıkra’ yazılıyordu” (37).

Görüldüğü gibi burada türe ilişkin adlandırmalarda siyasi koşulların oynadığı rolün altı çizilmiştir. Dolayısıyla öykü türünde açıkça gördüğümüz karışıklığın kaynaklarını sorgulamada bu noktaları da dikkate almadan, tek başına yazarların esnekliğinden ya da bilinçsizliğinden söz etmek yanlış olacaktır. Nitekim günümüzde bile yayın stratejilerine, ekonomik nedenlere bağlı olarak yayıncıların türler konusundaki edebiyat dışı belirlemelerine rastlanmaktadır. Bu bakımdan gerçekten de gerek süreli yayınların etkisi, gerek toplumsal, siyasi, ekonomik vb. koşullar, öykünün edebiyat tarihindeki konumunu belirlemede dikkate alınması gereken noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa kaynaklarda Kestelli'nin bu belirlemesinin üzerinde duran ya da benzer olasılıkları sorgulayan yaklaşımlara rastlamak söz konusu değildir. Amerika'daki gibi ekonomik koşulların, yayın sektörünün etkilerini Osmanlı'da göremeyen eleştirmenlerin, bu durumu türün zaten

ithal olduğuna kanıt olarak görmeleri bile mümkündür. Tanzimat Fermanı sonrasında 19. yüzyılda giderek hızlanan Batılılaşma faaliyetlerinin edebiyattaki uzantısı olarak yorumlanan yeni türlerin, Batı ülkelerindeki gelişmeler karşısında yeni bir dünya görüşüne duyulan ihtiyaç sonucunda “ithal” edildiği, toplumsal koşulların etkisiyle ilgili yegâne yorumdur. Dönem metinlerinin gerçekçi dünya görüşüne doğru bir gelişim çizgisi izlediklerinin her fırsatta dile getirilmesi de bununla ilgilidir. Ancak gözden kaçırılan nokta, öykünün ortaya çıkışının toplumsal, felsefi temelini Batılı yeni bir düşünceyle karşılaşma durumunda eskiye karşı yaratılmak istenen bir alternatif olarak görmek ile türün Batılı ölçütlere tam bir uygunluk sergilemesinin gerekli olduğunu düşünmek arasındaki farktır. Kuşkusuz Batı edebiyatlarının ve düşünce biçimlerinin bazı etkileri olduğu yadsınamaz ancak bütün türleri bu etkiler yüzünden taklit olarak görmek tatmin edici bir açıklama sunmamaktadır.

Söz konusu etkilenmeleri yorumlamakta önemli bir boyutu olan çeviriler konusunda *İslam Ansiklopedisi*’nde Batı edebiyatından ilk telif roman ve uzun hikâye örneklerinin 1870’ten sonra ortaya çıktığı söylenmekte ve "modern hikâyeye geçişte önemli rol oynayan ilk çeviriler" içinde *Tercüme-i Telemak*, *Sefiller*, *Atala* gibi yapıtlar sayılmaktadır. Ancak bu sayılanlar dışında öykü türüne ait çevirilerin varlığı konusunda fazla bilgi olmaması değerlendirme yapmayı zorlaştırmaktadır. Oysa; Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* adlı kitabında Batı edebiyatlarında öykünün gelişmesinde Rus yazarların çevrilmesinin payının büyük olduğunu söyler ve “Yalnızca İngiltere’de değil, Amerika’da da, Rus yazarlarından yapılan bu çevirilerin yokluğunda kısa öykünün nasıl gelişeceğini tasarlamak gerçekten olanaksız” (100) diyerek bu bağlantının önemini vurgular. 19. yüzyılda bazı yazarların yabancı dil bildiklerini ve yabancı yayınları takip ettiklerini kendi ifadelerinden dolayı da biliyoruz. Ancak birebir etkiyi gözlemleyebileceğimiz yeterli

oranda bilginin, kaynağın olmayışı bu konuda engel oluşturmaktadır. Yine de tezin üçüncü bölümünde Emin Nihat'ın *Müsameretname*'de yer alan "Gerdanlık Hikâyesi"nin Alexandre Dumas Fils'ten ve Samipaşazade Sezai'nin "Arlezyalı" başlıklı metninin Alphonse Daudet'den çeviri olduğunun söylenmesi üzerine özgün metinlerle yapılan karşılaştırma bu doğrultuda biraz fikir verecektir.

Öte yandan Kayahan Özgül, öykünün özellikle Amerika'da süreli yayınların etkisiyle ortaya çıktığı düşüncesinden hareketle "nerede periyodikler erken gelişmişse, orada hikâyenin de erken gelişme şansı artar, zira hikâye formu periyodiklerin çocuğudur" demektedir (34). Bu anlamda Tanzimat'tan sonra giderek önem kazanan basın faaliyetlerinin, yayım biçimlerinin öyküyle ilişkisine bakılması önem kazanır. Çünkü Özgül'ün belirttiği gibi "bir periyodiğin gazete mi, yoksa dergi mi olduğu; gazete ise, hafta sonu nüshası olup olmadığı; dergi ise, aylık mı yoksa haftalık mı olduğu [...] gibi pek çok husus hikâyenin hem formunu hem de tematik tercihlerini şekillendirir" (35).

Ancak, Kayahan Özgül, *Küçük Şeyler* bağlamında değerlendirmelerini ortaya koyarken de, öykülerin daha önce yayımlanmadıklarını belirterek "hikâye-periyodik münasebeti kurulmadan modern hikâyeciliğimizin başladığını göstermesi bakımından" kitabın önemini belirtir. Bu iki yorum birleştirildiğinde "periyodiklerin çocuğu" olmayan *Küçük Şeyler*'in modern hikâyeyi başlatması ancak doğrudan Batılı ölçütleri taklit etmesiyle açıklanabilmektedir. Zira Özgül de kitabı Batılı anlamda öykünün ilk örneği olarak görmektedir.

Kanımca burada örneğin roman türünün Batı'da ortaya çıkışını burjuva sınıfına bağlayarak Doğu toplumlarında bu sınıfın var olmaması üzerinden türün yokluğunu ve örnek alınmasını açıklamaya çalışan yaklaşımlar gibi öykü için de Amerika'dakine benzer koşullar aramak ve durumu bu karşılaştırma üzerinden

yorumlamaya çalışmak yerine, metinlerin başlı başına kitap olarak ya da kitaplaşmadan önce gazetelerde cüzler hâlinde yayımlanmalarının nasıl etkiler, farklılıklar yarattığına bakılması daha doğru olur. Bu doğrultuda cüzler hâlinde yayımlanan *Letaif-i Rivayat* ve *Müsameretname* ile kitap olarak basılan *Küçük Şeyler* ve *Karabibik* incelenirken bu nokta üzerinde de durulacaktır.

Türün biçimlenmesine etki eden gelenekselden yeniye uzanan çizgide felsefî, düşünsel bir etkiden de söz edilebilmektedir. Kayahan Özgül'e göre kıssa, müsâmere, makame, mesel vs. formların hepsinde "gerçeklerin nakli" esas alınmıştır. "Hatta o kadar ki zamanla kıssa'nın ve hikâye'nin, tarih [...] manaları da belirmiştir. Tarih aktarıcılığının mes'ûliyeti yetmez gibi, dinî anekdotların aktarılışında hadislerle güvence altına alınan bir gerçeğe uyma mecburiyeti de anlatıcıyı bağlar. Bu durumun sadece Doğu'ya has bir hâl olduğu zannedilmemeli. Batı edebiyatlarında da benzeri bir adlandırma görülür. İngilizce'de '*story*' (hikâye) kelimesinin '*history*' (tarih) kelimesiyle bağı açıktır. Fransızca'da '*histoire*' (eski hâli '*estoire*') ve Almanca'da '*Geschichte*' kelimeleri 'tarih' ve 'hikâye' manalarını birlikte kapsarlar" (32) demektedir. Özgül'ün bu değerlendirmesi Edward Said'in *Beginnings* adlı kitabında geleneksel Doğu toplumlarında Kuran'ın üstüne söz söylenemez biricikliğinden ve diğer bütün metinlerin onun karşısındaki ikincil konumlarından söz edişini akla getirmektedir (199). Said, çalışmasında romanın konumu üzerine odaklansa da Doğu edebiyatlarındaki romanın ortaya çıkışı ve farklılığını açıklamak için giriştiği bu arayışın diğer edebî türleri de kapsayıp kapsamadığı sorgulanabilir. Özgül'ün "dinî anekdotların aktarılışında hadislerle güvence altına alınan bir gerçeğe uyma mecburiyeti"nden söz edişi bu bakımdan daha da anlamlı görünmektedir. Diğer yandan buradaki "gerçeğe uyma" ile Tanzimat sonrası modern öykünün örneklerini arayanların öne sürdüğü gerçekçiliğin aynı olmadığı unutulmamalıdır. Edward

Said'in İslami dünya görüşünde “edebî etkinlik yoluyla alternatif bir dünya yaratma ya da gerçek dünyayı değiştirme isteği”nin (81) bulunmadığına ilişkin sözlerine koşut olarak Kayahan Özgül, eskiden kurgulanmış anlatıma dayalı metinlerin pek onaylanmadığını söyler. Ancak Özgül'ün saydığı mesel, kıssa, makame gibi daha çok öğretici metinleri çıkardığımızda destan, masal, halk hikâyesi, mesnevi gibi türler için de aynı durumdan söz edebilecek miyiz? Nitekim kurgusal olan bu türlerle öykü arasında ilişki kuranlar da var. Hatta Özgül'e göre de hikâyeye yakın hacimde ve didaktik olan, saydığı bu formlar (kıssa, mesel, müsamere, makame) zaman içinde hikâye ile yollarını birleştirmişlerdir. O hâlde bugün eleştirmenlerce didaktik olmaları, halkı eğitmek amacı gütmeleri gibi geleneksel özelliklerinden dolayı modern, Batılı olmadıkları için ilk örneklerin eleştirilmesinin ne kadar yersiz olduğu ve bunun altında bütünüyle bir dünya görüşünün yatıyor olabileceği anlaşılmaktadır.

4. Öykünün İlk Örnekleri Konusundaki Kararsızlık:

Şu ana kadar ele alınan bütün bu sorunların ve eksikliklerin doğurduğu bir karışıklık da tezin giriş bölümünde değinildiği gibi öykü eleştirisinde türün ilk örneklerinin belirlenmesi, kanon oluşturma konusunda kendini göstermektedir.

İslam Ansiklopedisi'nde “*Muhayyelat-ı Aziz Efendi*[nin] klasik hikâyecilikten modern hikâyeciliğe geçişte bir dönüm noktası kabul edil[diği]” (493) söylenmektedir. *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*'nin hem klasik hikâyenin hem de modern hikâyenin özelliklerini taşıdığı belirtilmekte ve modern hikâyenin özellikleri olarak şunlar öne çıkarılmaktadır: "Oldukça sade bir dille kaleme alınması, bazı bölümlerinde mekânın coğrafi gerçekçilikle örtüşmesi, üslupta yer yer basmakalıptan kurtulma gayreti, bazı yerlerde hikâye kahramanlarının sosyal durumlarına uygun şekilde konuşturulma dikkatinin bulunması, 18. yüzyıl

İstanbul'una ait yerli çizgilerin işlenmesi" (494). Anlaşılabacağı üzere “modern hikâyenin” ölçütleri merkezde gerçekçiliğe bağlı görünmektedir. Tabii bu gerçekçiliğin nasıl bir gerçekçilik olduğu ayrımı, terimin kendisi son derece tartışmalıyken göz ardı edilmemelidir.

Murat Cankara, “Ahmet Mithat ve Beşir Fuat’a Göre Gerçekçilik” başlıklı yüksek lisans tezinde “edebî anlamda tek bir gerçekçilikten söz edilemeyeceğini” (24) örneklerle göstermekte ve “Gerçekçilik, genel anlamda sanata ve özel anlamda edebiyata yüklenen işlevlere göre yeniden biçimlendirilebilen bir kavramdır. Daha da önemlisi, birbirlerine tamamen zıt eğilimlerin kendilerini gerçekçi olarak tanımlayabilmeleridir” demektedir. Cankara bu doğrultuda “on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ürün vermiş Osmanlı yazarlarının bir bölümü[nün], [...] gerçekçiliği kuşkuyla karşılamış, bazı yönlerini eleştirmiş, bazı yönlerini ise takdir etmiş” olduklarını ancak buna karşılık “söz konusu yazarların gerçekçilikle ilişkileri[nin] genellikle Fransız edebiyatındaki gerçekçilik akımının pek de başarılı sayılamayacak bir taklidi olarak değerlendiril[diğini]” (28) belirtmektedir. Görüldüğü gibi nasıl öyküleme ile edebî tür olarak öykü birbirine karıştırılıyor ve ideal öykü tanımı Batılı ölçütler üzerinden veriliyorsa; yine öykü türü değerlendirilirken üzerinde durulan gerçekçilikte de gerçekçi üslup ile edebî akım olan gerçekçilik birbirine karıştırılmakta ve varsayılan tek gerçekçilik olarak Fransız gerçekçiliği, üstelik öykünün ölçütlerinden biri olarak öne sürülmektedir. Dolayısıyla hem Batılı ölçütlerdeki lirizm ve sıradan insan gerçekliğinin gerçekçilik açısından yorumlanmasında, hem de bizzat Osmanlı-Türk edebiyatı bağlamında sık sık öne çıkarılan gerçekçiliğin dile getirilen özelliklerindeki farklılıklar, hatalı kavram kullanımı ve mutlak olduğu kabul edilen sınırlı bakış açısı nedeniyle göz ardı edilmektedir. Oysa üçüncü bölümde de vurgulanacağı gibi ister roman, ister öykü

türü için olsun, 19. yüzyıl metinlerinin, temel ölçütlerden biri olarak sunulan bu sorunlu gerçekçilik adına katı eleştirilere uğraması, ilk bakışta metinlerden doğan özgün bir tür ölçütü bulunduğu izlenimini verse de, yaratılan gerçekçilik ölçütü ile metinler arasında kendini gösteren uyumsuzluk Batılı ölçütler için yapıldığı gibi bir sorgulamayı gerektirmektedir.

Aynı dönemde *İslam Ansiklopedisi*'nde göre yazarı belli olmayan, Gonca Gökalp'in tezinde ise Vazi adlı bir yazara ait olduğu söylenen *Aşıkla Maşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli* (1289) adlı "otuz bir geceye taksim edilmiş, uzunlu kısısalı hikâyelerden" meydana gelen bir başka eserin varlığı vurgulanmaktadır. Bu ilk örneklerde üslup kaygısının pek bulunmadığına değinilir ve özellikle Ahmet Mithat'ın kitaplarında meddah hikâyelerinin etkisi olduğu belirtilerek, "çerçeve hikâye içinde müstakil hikâyeler anlatma geleneği de bu ilk eserlerde bir yöntem olarak kullanılır. Buna rağmen bu eserler, yavaş yavaş şekillenmeye başlayan yeni bir dünya görüşü yanında eski hikâyede rastlanmayacak Batılı anlamdaki hürriyet fikri, evlilik meseleleri, tahsil ve terbiye, birbirine zıt törelerin karşılaştırılması gibi problemleri gündeme getirmesiyle yeni sayılır" (494) denilmektedir. Dolayısıyla yeniliğin ya da modern anlamda öykünün temada, konuda kendini gösterdiği ifade edilmiş olur ve bu da bir yanıyla yine gerçekçiliğe bağlanmaktadır.

Bu bölümün ilk kısmında ortaya konulduğu gibi Batılı kaynakların öykü konusunda çoğunlukla yapısal özelliklere değinmesi (sıradan insan vurgusu dışında) söz konusudur. Bağımsız bir tür olarak öykünün ortaya çıkışının romandan daha sonra olduğu söylene de Kayahan Özgül, "buna rağmen roman henüz tanımını bulamamanın eksikliğiyle tematik farklılıklarını 'tarihi roman', 'macera romanı', 'bilim-kurgu romanı' gibi türler hâline dönüştürürken hikâye, çeşitlerini belirlemede formal ve daha teknik farklılıklardan yararlanır ki, bu da oluşumunu romandan evvel

tamamladığının bir işareti sayılabilir” (33) demektedir.

Türkçe kaynaklarda ise özellikle ilk dönem ürünleri söz konusu olduğunda biçimden daha çok gerçekçiliğe referans yapılarak temanın öne çıkarıldığını, değişikliğin ilk olarak temada kendini gösterdiği yönündeki yaklaşımları görmekteyiz. Osmanlı’da öykünün doğuşundan söz edildiğinde çoğunlukla Romantizmden sıyrılarak gerçeklere uygunluk gözetildiği söylenilmektedir. Oysa Batı edebiyatları bağlamında modern öyküden söz edildiğinde daha önce de görüldüğü gibi romanın katı gerçekçiliğinden kaçarak lirizme, Romantizme doğru kaydığı vurgulanmaktadır. Burada belki de göz önüne alınması gereken nokta Batı edebiyatlarındakinin tersine Osmanlı’da öykü ile romanın ya da modern anlamda öykü ve romanın eşzamanlı olarak ortaya çıkmasıdır. Dolayısıyla bir türün diğerinin gerçekçiliğinden uzaklaşarak ortaya çıkması durumu söz konusu değildir. Ayrıca Mikhaıl Bakhtin’in “Epik ve Roman” başlıklı yazısında roman dışındaki türleri “önceden var olan, hemen hemen sabit biçimler olarak tanıyoruz. Bunların ilk oluşum süreci, tarihsel olarak belgelenen gözlemin dışında yatmaktadır” (165) deyişi düşünüldüğünde Osmanlı-Türk edebiyatı açısından bu gözlemin olabilirliği akla gelmektedir.

İlk örnekleri ele almayı sürdürürsek, *İslam Ansiklopedisi*’nde Ahmet Mithat’ın *Kıssadan Hisse* (1870) adlı kitabı "ilk telif uzun hikâye" olarak kabul edilmektedir. Ardından yine Ahmet Mithat’ın *Letâif-i Rivâyât* serisinin “Suizan”, “Esaret”, “Gençlik”, “Teethül” ve “Felsefe-i Zenan”dan oluşan ilk beş hikâyesinin 1870’te üç kitap hâlinde yayımlandığı söylenmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında Ahmet Mithat’ın bu iki kitabını öykü türünün başlangıç örneklerinden sayarken; Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı kitabında *Kıssadan Hisse*’deki metinleri öykü değil, fıkra olarak

değerlendirir (71). Yine Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı çalışmasının ilk cildinde *Letaif-i Rivayat* kitabındaki metinlerle ilgili şunları söylemektedir: “Bunların ancak birkaç tanesi küçük hikâyedir, ötekiler uzun hikâye, hele birkaç tanesi ufak birer romandır” (61). Burada daha önce vurguladığım uzunluğa bağlı değerlendirme yapmanın belirsiz sonuçları ile karşılaşmaktadır.

Bu metinlerin ardından 1872 yılında Emin Nihad'ın "yedi uzun hikâye"den oluşan kitabı *Müsameretname*, cüz cüz yayımlanır. Feridun Andaç'ın *Edebiyatımızın Yol Haritası* adlı kitabında “ilk öykü kitabımız” (43) olarak söz ettiği *Müsameretname*'nin İsmet Uzun, “elli, altmış sayfalık uzunca öyküler ile yüz sayfayı geçen romanlardan” oluştuğunu söyleyerek yine sayfa sayısına göre tür ayrımı yapmış ve bu doğrultuda örneğin 1872 yılında yayımlanan kitabın yüz kırk dört sayfalık ikinci metninin, roman türünün *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'tan sonra Türk edebiyatındaki ikinci örneği olduğunu belirtmiştir. Kayahan Özgül de, " 'Semîr' (geceleleri buluşup sohbet eden dost)lerin birbirine anlattıkları hikâyelerden (semer, çokluğu esmâr) oluşan 'müsâmere'ler de gelenekte hikâyeden farklı biçimde gelişmiş, daha ziyade, 'vekayi-i sahîhadan olmak üzere ibret-âmîz" anekdotların zikrinden ibaret olmuştur. Bu manada onlara da hikâye karakterli metinler olarak bakmak zordur" (Hikâyenin Romanı 32) demektedir ki, bu *Müsameretname*'yi öykü türü örneklerinden sayan hatta ilk roman olarak gören yaklaşımların tersine yapıtı geleneksel anekdotların yanında değerlendirmektedir. Peki neye göre böyle yapmaktadır Özgül?

Bazı araştırmacılar *Müsâmeretnâme* ya da sözünü ettiğim gibi *Muhayyelat* konusunda gerçekçiliği öne sürerek öyküyle olan ilişkilerini gündeme getirirlerken, Kayahan Özgül ise "vekayi-i sahîhadan olmak üzere ibret-âmîz"liğe vurgu yaparak geleneksele bağlar ve hatta hikâyeyi burada öyküleme, kurgulama anlamında

kullandığı düşünülürse (kendisi de böyle söylemektedir) bu ürünlerde kurgulama olmadığını dile getirir. Dolayısıyla gerçekçilikten ne anlaşıldığı sorusu iyice önemli hâle gelmektedir.

Öte yandan Samipaşazade Sezai'nin, *Küçük Şeyler* (1890) adlı kitabının birçok araştırmacı tarafından Türk edebiyatında "modern anlamda kısa hikâyenin", Batılı tarzın başlangıcı olarak kabul edildiği görülmekte, Kayahan Özgül de *Küçük Şeyler*'i "modern hikâyenin ilk mükemmel örneği" kabul etmektedir ve ölçüt olarak "Avrupalı temel unsurları" özümsemeyi gösterir; nedir bunlar? Dar konu seçimi, derinlik, az figür tercihi. Görüldüğü gibi burada da Batılı ölçütler söz konusudur, üstelik yabancı kaynaklarda bu ölçütler de pek çok açıdan sorgulanmaktayken. Ancak şu da önemli ki Özgül bu ölçütleri Samipaşazade Sezai'nin kendi sözlerinden çıkararak bu doğrultuda "hikâyenin Avrupalı prensipleri bizde de formu belirlemeye başlamıştır" der. Bu arada *Küçük Şeyler* kitabı bağlamında gerçekçilik ve romantizm tartışmaları hâlâ devam etmektedir.

Daha önce belirttiğim gibi Ömer Leksiz ise *Küçük Şeyler*'i atlayarak bazı kaynaklarda roman olarak tanıtılan *Karabibik*'in öykü türünün ilk örneği olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte *İslam Ansiklopedisi*'ne göre bazı araştırmacılar da Halit Ziya'nın "Bir Muhtıranın Son Yaprakları" (1888) ile "Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası" (1888) adlı uzun öykülerini Batılı tarzda ilk "hikâye"ler olarak kabul etmektedirler. Bununla ilişkili olarak Halit Ziya'nın "hikâye"lerinde romanlarındakinden daha sade bir dil kullandığı ve dönemin gerçeklerine daha yakın olduğu da söylenenler arasındadır. Böylece öykü türünün "gerçekçi"liğiyle yine bağ kurulmaktadır.

Görüldüğü gibi araştırmacıların konuya yaklaşımlarında ciddi bir karışıklık, belirsizlik vardır. Bu durum Türk edebiyatında öykü türünün tarihini, geçirdiği

aşamaları ele alma konusunda sorun yaratmaktadır ve Türk edebiyatında öyküye ilişkin başvurulabilecek hemen hemen bütün kaynaklarda türün ortaya çıkışı olarak Tanzimat sonrası dönem gösterilmesine karşın, bu döneme ilişkin derinlemesine değerlendirmelerin eksikliği fark edilmektedir.

BÖLÜM III

METİNLERİN ÖZGÜL NİTELİKLERİNDEN

YENİ YORUMLARA DOĞRU

Bu bölümde edebiyat tarihlerinde öykü türü bağlamında tartışılan ve yayım yılları birbirine yakın dört kitap, önceki bölümde ele alınan Batılı ölçütler ve eleştirel sorunlar göz önünde tutularak yakın okuma yöntemiyle incelenecektir. Bu yöntemin kullanılmasının bir nedeni eleştirilerde sıklıkla referans yapılan Batılı öykü kurallarının ağırlıklı olarak yapısal özelliklere dayanması dolayısıyla ele alınan metinlerde de benzer bir yol izleyerek sergilenen farklılıkları ortaya koymaktır. Ancak ele alınan her kitaptaki bütün metinlerin tek tek yapısal özelliklerinin ortaya çıkarılmasından çok, tipik yönlerin ve tartışma noktalarının aydınlatılmasına yarayacak kısımlar örneklerle irdelenecektir. Ayrıca ister öykü isterse roman olarak değerlendirilsinler, söz konusu yapıtlarla ilgili sıklıkla yürütülen gerçekçilik tartışmalarına bu yöntemle bakmanın da işlevsel olacağı düşünülmüştür. Diğer yandan tezde mümkün olduğunca vurgulanmaya çalışılan edebiyat dışı koşulların etkisinin yorumlanması için yeterli düzeyde bilgiye ulaşma zorluğu, çalışmada metinmerkezli bir anayol izlenmesinde etkili olmuştur. Ayrıca şu ana kadar bu yöntemle yapılmış olan akademik çalışmalarda Batımerkezliliğin dışına çıkma ve aynı yöntemi farklı sonuçlara ve değerlendirmelere ulaşmak için kullanma amacı da incelemeyi biçimlendirmiştir.

Sözü edilen dört kitabın seçilme gerekçesinden daha önce bahsedilirken bu yapıtların edebiyat tarihlerinde ya ilk öykü ya da ilk roman örnekleri olarak sunulduklarına değinildi. Ancak bu durumun bir başka boyutunu burada vurgulamak gerekir ki o da yayım yılları birbirine bu kadar yakın metinlerin farklı türler içinde değerlendirilebilmeleridir. Bu durum ister istemez eleştirilerde kullanılan ölçütlerin sorgulanmasını, yazarların kendi yapıtları hakkındaki düşüncelerinin önemi ve bununla birlikte yanıltıcılığının ortaya çıkarılmasını ve belki de yeni kavramsallaştırma çabalarını beraberinde getirmektedir. Tezin bu bölümünde sözü edilen amaçlar gözetilerek ele alınan 19. yüzyıl metinlerine ve bunlara yönelik öykü eleştirisine yaklaşılabilecek ve alternatif yaklaşımların üretilebilirliğine dikkat çekilerek öykü eleştirisine ufak da olsa katkı sağlanmaya çalışılacaktır.

A. *Letaif-i Rivayat*

Letaif-i Rivayat, Ahmet Mithat'ın 1870 ile 1894 yılları arasında cüzler hâlinde yayımlanan metinlerinin toplandığı bir kitaptır. Yirmi dokuz metinden oluşan kitapta yazar-anlatıcının metinlerin başında uyarılama yaptığına ilişkin olarakverdiği bilgiler dışında diğer metinlerin telif oldukları düşünülmektedir. Orhan Okay, *Letaif-i Rivayat* serisinden çıkan “Suizan”, “Esaret”, “Gençlik”, “Teçhül”, “Felsefe-i Zenan”, “Gönül”, “Mihnetkeşan”, “Fırat” başlıklı metinleri belirli bir ayırım yapmadan “batıdan yapılan tercümelerden sonra ilk uzun hikâye ve romanımız” (364) olarak nitelendirir ve “[b]unları 1872’de Emin Nihat Bey’in Müsameretnâme’si, Şemseddin Sâmî’nin Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat’ı, 1876’da Nâmık Kemal’in İntibah’ı takip eder” (364) der. Okay gibi kitaptaki metinleri romanın ya da öykü türünün ilk örnekleri sayan eleştirmenler vardır.

Kitabın dördüncü cüzünün başında yer alan “Kariîn-i Kirama Suret-i Mahsusada Teşekkür” başlıklı bağımsız kısımda Ahmet Mithat—yazının sonunda adı verilmiştir—*Letaif-i Rivayat*’taki metinlerin yayımlanma sürecinden şöyle söz etmektedir:

Letaif-i Rivayat’ın birinci cildini neşreylediğim zaman bunun yalnız üç ciltten ibaret olacağını ilân eylemiş ve ol vechle birinci cildi Suizan ve Esaret ismiyle [...] ikinci cildi Gençlik ve Teehhül ismiyle [...] üçüncü cildi dahi Felsefe-i Zenan ismiyle [...] tab’ ve ihraç etmiştim.

İşbu hikâyelerin gerek tasvirinde ve gerek tahririnde kendimin dahi muhterif olduğum nevakıs ve nekayısı ile beraber mahzar-ı rağbet olması kariîn-i kirama arz-ı teşekkürü beni mecbur etmiş olduğu gibi üçüncü cildi çıktıktan yani *Letaif-i Rivayat*’a hitam verildikten sonra temadî-i teveccühlerini kendimce medar-ı mefharet ve belki âdetâ saadet bildiğim bazı zevât-ı âlî-kadr bu hikâyelerin arkasını kesmeyerek yine *Letaif-i Rivayat* namıyla devam edilmesini gerek tahriren ve gerek şifahen emretmiş ve eğerçi esas kararım derdest-i tahrir bulunan sair hikâyatı diğer namlar ile neşretmek idiyse de asıl maksat asar-ı naçizanemi meydan-ı intişara koymak olduğuna göre [...] *Letaif-i Rivayat*’ın üçüncü ciltten ilerisini dahi peyderpey tab’ ve ihraç edeceğimi vaat ile işbu dördüncü cildin tahrir ve tab’ına iptidar eyledim. (87)

Ahmet Mithat’ın bu sözleri nedeniyle kitabın yeni harflerle basımını hazırlayan ve “*Letaif-i Rivayat* Hakkında” başlığıyla bir giriş yazan Fazıl Gökçek’e göre “*Letaif-i Rivayat* ortak adı bu eserlerin ortak bir tema veya düşünce etrafında

kaleme alınmış olduğu anlamına gelmemektedir” (IX). Gökçek’in bu haklı değerlendirmesi aynı zamanda kitap içindeki metinlerin tek bir tür gözetilerek yazılmadığı anlamına da gelebilir mi?

Ahmet Mithat yukarıdaki alıntıda metinler için “hikâye” sözcüğünü kullanmaktadır. Ancak daha önce de belirttiğim gibi yazarın burada başlı başına bir edebî tür olarak hikâyeye vurgu yaptığını düşünmek yanıltıcı olabilir. Nitekim uzunlukları 36 sayfadan 228 sayfaya kadar değişen metinleri kimi yerlerde “roman” olarak da adlandırmaktadır. Ayrıca yalnızca yazarın metni adlandırmasıyla yetinmenin, özellikle de o dönemdeki terim kullanımı düşünüldüğünde geçerliliği söz konusu değildir. Öte yandan Ahmet Mithat’ın *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III* kitabında yer alan “Hikâye Tasvir ve Tahriri” başlıklı yazısında “bir hikâyeyi tasvir ve tahrir etmek bir vak’a meydana koymak demek olduğu[nu]” (53) söylemesi de sözcüğü nasıl bir anlamda kullandığının göstergesidir.

Orhan Okay, Ahmet Mithat’ın “hikâye” dediği *Letaif-i Rivayat*’ın içinde metin olarak “228 sayfayı bulanların da oluşu” nedeniyle ayrımın gereksiz olduğunu söylemektedir (364). Oysa söz konusu olan, eleştirilerde metinleri belli kalıplara uydurarak ayırmak ve adlandırarak kenara çekilmek değilse eğer, böyle bir durumda bütün bir tür eleştirisi çabasını gereksiz olarak nitelemenin kendisi bilinçsiz görünmektedir. Yine, Okay “Bekârlık Sultanlık Mı Dedin?”, “Bahtiyarlık” gibi metinleri “uzun hikâye” olarak nitelerken (384), “Para” metni için “küçük roman” demektedir (394). Okay’ın yaklaşımında Ahmet Mithat’ın “hikâye” deyişı, metinlerin uzunluklarına bağlı olarak geçersiz sayılmaktadır. Ancak Okay’ın kırk üç ve yüz doksan dört sayfalık iki metni “uzun hikâye” olarak nitelendirirken yüz elli iki sayfalık “Para” başlıklı metin için “kısa roman” ifadesini kullanması, uzunluk ya da kısalık dışında hikâye ve roman arasındaki ayrımın nasıl yapıldığı sorusunu

uyandırmaktadır. Kronolojik bir olay örgüsüne sahip, tek bir ana karakter üzerine yoğunlaşan, karakterin zaman içindeki değişiminin yazar-anlatıcının alaycı bakış açısından alafrangalık eleştirisiyle verildiği, birkaç aylık bir zaman dilimine odaklanılan ve mekân olan Beyoğlu’nun sosyal yaşantısının ayrıntılarla sunulduğu “Bekârlık Sultanlık Mı Dedin?” metnine uzun hikâye denilirken, ayrı başlıklar taşıyan baplarla bölünmüş olan, geriye dönüşler ve iki karakterin eşzamanlı yaptıklarının yazar-anlatıcı tarafından aktarıldığı bir olay örgüsü olan, birden fazla karakter üzerine eğilen, yirmi beş yıl gibi bir zamanı kapsayan, yurt içi ve dışındaki birden fazla mekânın anlatıldığı, *Felatun Bey ve Rakım Efendi*’de olduğu gibi iki zıt karakter üzerinden alafrangalık eleştirisi yapan “Bahtiyarlık” metni için de aynı nitelemede bulunulması düşündürücüdür. Metindeki Şinasi ile Senai karakterlerinin, Felatun Bey ile Rakım Efendi karakterlerini andırması ve yazarın benzer bir konuyu aynı zıtlık içinde iki kez yazmış olması iki farklı türde anlatma isteği olarak sorgulanabilecekken, öte yandan yine numaralandırılarak bölünmüş olan, iki zıt karakter üzerinden alafrangalık eleştirisi yapan, kronolojik olay örgüsünde eşzamanlı anlatımın bulunduğu, birden fazla karakter ve mekânın işlendiği, on bir, on iki yıllık bir zamanı kapsayan “Para” metnine örneğin neden “Bahtiyarlık”tan farklı olarak “kısa roman” denildiği anlaşılamamaktadır. Ancak metinde “Bu tafsîlâta kadar girişmeye hikâyemizin tertibindeki darlık müsaade vermemektedir” (528) gibi bir ifadeyle beraber her dönem farklı kadınlarla aşk yaşayan metindeki Sulhi Bey karakteri gibi kişilerin “sergüzeşt-i âşıkanelerine bir roman sureti vermemiş sayıl[dıkları]” belirtilerek “Zira romanlarda neticeler kat’i olmalıdırlar” (528) ifadelerinin yer almasının darlık=kısalık, kat’i sonuç=roman eşitliklerinden hareketle “kısa roman” nitelemesine yol açtığı gözlemlenebilir.

Gökçek’e göreyse, *Letaif-i Rivayat*’taki metinleri “Ahmet Mithat Efendinin yine aynı yıllarda müstakil olarak yayımladığı romanlardan farklı kılan, belki hacim itibariyle daha kısa eserler oluşlarıdır. İçlerinde hacmi, kurgusu ve zengin kişi kadrosu veya kişilerin geniş bir çerçevede verilmesi ile roman olarak değerlendirilebilecek eserler de bulunmakla birlikte, bunların çoğunu ‘büyük hikâye’ kategorisine koyabiliriz” (IX). Görüldüğü gibi Gökçek de hacim açısından kısalığın yanında, karakter ve olay örgüsünün nicel özelliklerini temel alarak metinler arasında ayırım yapmaktadır. Bu ayırımı daha önce Batı edebiyatları bağlamında ortaya konulan “Öykü bir ânı anlatır, roman hayatı” gibi karşılaştırmalarda öne sürülen niceliğe bağlı öykü-roman karşıtlığının izleri görülmektedir. Bu doğrultuda Fazıl Gökçek’e göre konusunun köyde geçmesi nedeniyle “Bahtiyarlık” ilk köy romanı olarak görülebilecekken (XX), Orhan Okay’ın kısa roman dediği “Para” metni de bir hikâyedir (XXIII). Görüldüğü gibi çoğu zaman ayrıntılı gerekçeler sunmaya gerek duyulmamaktadır. Başlıklarla bölümlenmiş olmasının, birden fazla karaktere yer vermesinin ve otuz yıl gibi bir süreyi kapsamamasının etkisiyle “Firkat” başlıklı metin yalnızca “hacmi ve vak’anın geniş bir zamana yayılması dolayısıyla roman sayıl[ırken]” (XIV), yine bölümlere ayrılmış kurgusuyla ve “Firkat” metninden farklı olarak bir yıl gibi bir zamanı içerse de iki yüz sekiz sayfalık uzunluğuyla “Çingene” metni de bu kez “hacmi ve kurgusuyla bir roman”(XXII) olarak öne çıkarılır ancak bu desteklenmeyen tümceler dışında bir açıklamaya girişilmez.

Gökçek’in “Felsefe-i Zenan”dan söz ederken “Türk roman ve hikâyesinde kadın probleminin [...] bu türün ilk örneklerinden biri” (XIII) olan bu metinde ele alındığını söylemesi her iki terimi de kasteterek kesin ayrımların doğuracağı beklentileri geçersizleştirmektedir. Bu yaklaşım pek çok kaynakta görülmektedir. Bu

da eleştirilerdeki gerekçelendirilemeyen ayrımlar karşısında yeni kavramsallaştırma arayışlarına girilmesi gerektiğini bir çözüm yolu olarak düşündürmektedir.

Eleştirmenlerden yazara yöneldiğimizde Ahmet Mithat'ın yukarıdaki sözlerinden yola çıkılarak dikkat edilmesi gereken nokta, Ahmet Mithat'ın başlangıçta sınırlı kalmayı düşündüğü ilk üç cüzdeki metinlerin nasıl veriler sunduğu ve daha sonra devam eden metinlerden farklılıkları olup olmadığıdır. Çünkü eleştirilerde özellikle bu ilk cüzlerdeki metinler konusunda öykü ya da roman tartışması yapılmaması, sanki dillendirilmeye gerek duyulmayan ortak bir kanıyı imlemektedir.

“Suizan” metni yazar-anlatıcının “İşbu hikâyeyi bir Fransızdan şu vechle dinledim ki:”(1) sözleriyle başlar ve daha sonra söz karakter-anlatıcıya verilir. Aynı cüzdeki “Esaret”in başında da “Bu vak’ayı ehibbadan ve kibardan Zeynel Bey şu suretle nakil ve hikâye eyledi ki:” (13) ifadesi yer almaktadır. İkinci cüzün ilk metni “Gençlik” yine “Bu hikâyeyi sahib-i vak’a ağzından şu suretle işittim ve dinledim ki:” (29) biçiminde başlar. “TeHHül” başlıklı metin ise yazar-anlatıcının sözleriyle açılmaktadır ancak, önceki metinlere göre çok daha uzun bir giriş vardır ve bu girişte karakter Sabire Hanım hakkında bilgi verilir. Daha sonra sözü Sabire Hanım alarak, bu kez yazar-anlatıcıya değil, başka bir karaktere başından geçenleri anlatmaya başlar ve yine önceki metinlerden farklı olarak arada yazar-anlatıcı kendini gösterir. Üçüncü cüzü oluşturan “Felsefe-i Zenan”, her ne kadar yazar-anlatıcının anlatımından verilse de metnin ağırlığını oluşturan karakterler arası mektuplaşma, karakter bakış açılarını görmemizi sağlamaktadır.

Kitaptaki diğer metinlerin neredeyse hepsinde yazar-anlatıcının bakış açısının egemen olduğu gözlemlendiğinde bu metinlerde karakter-anlatıcının bakış açısının merkezde oluşu dikkati çekmektedir. Ayrıca bu üç cüzde—beşinci cüze kadar—diğer

pek çok metinden farklı olarak başlıklı ya da numaralandırılmış herhangi bir bölümlendirme bulunmamaktadır. Ancak bakış açısındaki bu farklılık ve bölümlendirme dışında ilk üç cüzü diğer metinlerden kesin olarak ayırabilecek özelliklerden söz edilmesi olanaklı görünmemektedir ve yalnızca bakış açısı ya da bölümlendirme farklılığına dayanarak metinlerin farklı türleri imlediğini söylemek zordur.

Kitapta yazar-anlatıcı “roman” olarak nitelediği metinlerin giriş bölümlerinde kimi zaman “roman”a, kurgu tekniğine ilişkin düşüncelerine yer vermektedir. Bu düşünceler üzerinde durmak, bilinçli olarak yapılmak istenilenleri anlamakta ipucu sağlamaları açısından önemlidir. Örneğin “Fırat” başlıklı metnin girişinde yazar-anlatıcı, insanların hikâyelerden nasıl etkilendiklerini, karakterlerle kendilerini özdeşleştirdiklerini söyler (116). Bu girişte yazar-anlatıcı anlatacaklarının bir özetini, genel hattını vermenin yanı sıra anlattıklarının gerçek değil gerçeğe benzer, “olabilmek ihtimali olan hâller” olduğunu ve buna rağmen okurun sanki anlattıkları gerçekten olmuş gibi etkilendiklerini söylemesi (116), hem yazarın edebî metne bakışı, hem de gerçeklik etkisinin kırılması bakımından önemlidir. Bunun gibi kitabın pek çok yerinde anlatılanların gerçek olaylara dayanmadığı ancak olabilmek olasılıkları bulunduğu belirtilmektedir. “Hikâye Tasvîr ve Tahrîri” başlıklı yazısında ortaya koyduğu gibi Mithat Efendi’ye göre, “bir muharrir tasvir ve tahrir eylediği hikâye eğer sahih’ül-vuku değilse, onu sahihten daha sahih, gerçekten bir kat daha gerçek suretine ifrag edebilmek için pek çok tedkikata pek çok malûmâta muhtaçtır” (57). Dolayısıyla burada söz konusu olan anlatılanların gerçekliği değil, olabilmek olasılıklarıdır. Bu nedenle *Letaif-i Rivayat*’taki metinlerin özellikle Batı edebiyatlarındaki metinlerle karşılaştırıldıklarında “gerçekçi” olmadıkları yönünde eleştiri yapanların kavramı kullanırken çok dikkat etmeleri gerekir. Ayrıca Türk öykü

eleştirisinde gerçekçiliğin ilk örnekler için önemli ölçütlerden biri olarak öne çıkarılmaları bu anlamda irdelenmesi gerekli bir konudur.

“Emanetçi Sıtkı” başlıklı metnin başındaki “Mukaddime”de de yazar-anlatıcı romanın kurmaca oluşuna gönderme yaparak romanı tarihten ayırmaktadır:

Letaif-i Rivayat’ımızın bu cüz’üne bir ‘roman’ demekten ziyade bir ‘tarih’ denilse beca olur. Zira karilerimizin malûmudur ki bir şeyin aslı faslı olmayıp da hayalde vücut bulmuş olursa ona ‘roman’ derler ve hakikat-i hâlde gerçekten vukua gelmiş olan şeylere dahi ‘roman’ ismi lâyük olmayıp ‘tarih’ denilmek iktiza eder.

‘Sıtkı’ serlevhası altında cemetmekte olduğumuz şu vukuatın ise hayalî değil sırf hakikî olduğunu bize teminen hikâye eylediler. Bunda bizim dahlimiz yalnız vukuatı romancılık sanatı nokta-i nazarından sırasına koyarak mümkün mertebe kıraatinden telezzüz dahi edilebilecek bir hâle koymaktan ibarettir. (733)

Yukarıda tarih ile roman arasında gerçeklik bakımından var olan ayrımın dışında romanın konusu gerçek olsa bile kurgu sonucu değişime uğramasıyla ortaya çıkan ayrıma da vurgu yapılmaktadır. Bunun yanında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında “Türkçede ilk tarihî roman” (263) olarak nitelediği “Yeniçeriler” başlıklı metinde, yeniçeriler hakkındaki tarihsel bilgilere başlı başına bir bölüm olarak metin arasında yer verilmektedir. Bu ayrı bölümde yazar-anlatıcı şunları söyler: “[O]l zamanlar yeniçerilerin bulunduğu hâl hakkında bazı malûmat-ı tarihiye almak faydadan hâlî olamayacağına mebni bunun için devr-i Selim-i Salis ricalinden Mustafa Necip Efendinin kaleme almış olduğu Vak’a-i Selimiye nam tarihçenin mukaddimesinden aşağıki parça buraya nakl ve derc olunur” (177). “İşte hikâyemiz yeniçerilerin böyle zamanında vuku bulmuştur” (177)

sözleriyle bölüm sona erer. Ahmet Mithat'ın bu tarihsel arka planı metne yedirmektense ayrı bir bölüm açması, acaba onun beceriksizliğine mi mâl edilmeli, yoksa kurmaca ile gerçeklik arasında yaptığı kesin ayrıma sadık kalma çabası olarak mı görülmeli? Bence döneminin çok ötesine uzanan bir deneyciliğe sahip Ahmet Mithat için, ikincisinin geçerli olduğu savunulabilir.

Her fırsatta farklı bir anlatım ya da kurgu tekniği kullanmaya çalışan Ahmet Mithat'ın kendine özgü bu tavrı, “Ölüm Allahın Emri” metnindeki “Hikâyeden Evvel İki Söz” başlığı altında yazar-anlatıcının okurlara seslenerek hikâye düzenlemenin klasikleşen yollarından bahsettiği kısımda da kendini gösterir:

Hikâyeye en evvel en sade cihetinden başlanır. Gitgide bazı entrikalar filanlar katılır. Daha sonra meseleye bir kat daha ehemmiyetler verilir. Meselâ âşık ile âşıkadan bahsolunur ise bunların ıstırabı o dereceye vardırırlar ki artık hayatlarından yeis getirilir. Nihayet hikâyenin neticesi olmak üzere bunlara feda-yı can ettirilir. Yahut muharririn mürüvvet tarafına rast gelmiş ise nagehani bir ümit kapısı açarak âşık ile âşıkayı içeriye sokar. Hikâyeyi bu suretle tanzim etmek bayağı bir usul hükmüne girmiştir. Bir vak'anın tarihini yazar iken nasıl ki mukaddematıyla filânıyla yazarlar ise hikâyeyi de o suretle yazmaya her muharrir kendisini mecbur bilmiştir. Bu da bir nev' esaret değil midir? (195)

Yazar söz konusu metinde amacının bu esareten kurtulmak olduğunu belirtir. Bunun nasıl olacağı sorulursa da metne sondan başlayacağını söyler (195). Anlaşılacağı üzere yazar-anlatıcının bu bölümdeki kurguya ilişkin sözleri ve kendi kurgu denemesini açıkça ilan etmesi ve yaptığı yeniliğin bilincinde olması önemlidir. Öte yandan bu kalıplaşmış kurguyla çağının geleneksel “roman”ına mı, yoksa

mesnevilere, halk hikâyelerine uzanan eski öykü kuruluşuna mı gönderme yaptığını düşünmek gerekir. Öncelikle buradan yola çıkarak yeni bir anlatım biçimine duyulan ihtiyaç ve okurdaki alışkanlığı kırma düşüncesine bağlı olarak ister öykü, ister roman olsun yeni ya da melez bir türün doğmakta olduğu gözlemi yapılabilir. İlk bölümde üzerinde durduğum gibi türler tam da böyle ihtiyaçların ürünü olarak yeni ifade biçimlerini, yeni dünya görüşlerini temsil etmektedirler. Ahmet Mithat'ın burada geleneksel Batı romanını kastettiğini düşünmek ve esaretten kurtuluşu da öykü türünün doğuşuna bağlamak, geleneksel romanın kronolojik kurgu özelliği taşıması durumunda anlam kazanabilir belki ancak bu iddiada bulunmak için kurgu dışında başka biçimsel değişim ve deyim yerindeyse başkaldırıların gözlemlenebilmesi ve Batılı geleneksel romanın çoktan tüketilmiş olduğunu söyleyebilmek gerekir. Oysa *Letaif-i Rivayat*'ın yayımlandığı tarih ve metinlerdeki diğer özellikler göz önüne alındığında böyle bir durumdan söz etmek pek olanaklı görünmemektedir. Ayrıca, daha önce de vurguladığım gibi Batı edebiyatlarından farklı olarak Osmanlı-Türk edebiyatında roman ve öykü türlerinin farklı zamanlarda, farklı koşullarda ortaya çıktığını söylemek güçtür. Dolayısıyla burada geleneksel romanın ihtiyaca yanıt vermemesi sonucu öykü türünün ortaya çıktığı söylenemez.

Diğer seçenek olan eski, geleneksel anlatıların kastedildiği düşüncesi bu duruma çok daha uygun görünmektedir. Ian Watt, “Gerçekçilik ve Romansal Biçim” başlıklı yazısında roman öncesi geleneksel biçimlerden söz ederken bu biçimlerin “büyük ölçüde, türün önceden belirlenmiş modellerini esas alan edebi bir beğeniye göre değerlendiril[diğini]” belirtmekte ve “bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve her yönden karşı çıkan tür roman oldu” (13) demektedir. Watt'ın bu değerlendirmesi Batı edebiyatları bağlamında geçerli olsa da, farklı türlerin eşzamanlı ortaya çıktığı söylenebilecek Osmanlı-Türk edebiyatı bağlamında geçerliliğinin sorgulanması

gerekmektedir. Geleneksel anlatılardaki karakterler ile kurguya ilişkin kalıp özellikler ve gerçeklik kaygısı güdülmemesine yönelik bir eleştiri olarak görülebilecek Ahmet Mithat'ın atılımı, Batı romanının ya da öyküsünün bütünüyle taklit edildiği anlamına gelmemektedir kanımca. Tanzimat döneminin toplumsal koşullarına bakıldığında Batı karşısında bir eksiklik duymaya başlayan ve giderek gerileyen Osmanlı'nın o zamana kadar hiç olmadığı kadar Batı'ya yaklaşması ve Batılılaşma faaliyetlerine hız vermesiyle bağlantılı olarak yeni bir zihniyet, dünya görüşü keşfedilmiştir. Bu durumda alternatif bir dünya görüşü geliştirmenin gereği hissedilmiş ancak bu yapılırken örneğin Güzin Dino'nun Ahmet Mithat için öne sürdüğü gibi, “réalisme bahsine de yabancı kalmamak için [...] çok sathî bir taklitçilik zihniyetiyle” (16) ne gerçeklik ne de başlı başına bir edebî türün kendisi olduğu gibi taklit edilmemiştir. Bu yeni gerçeklik algısıyla geleneksel anlatılar örtüşmeyince ihtiyaca göre gerekli görülen değişiklikler yapılmaya başlanmıştır. Örneğin geleneksel Batı romanında ya da öyküsünde yaratılmaya çalışılan inandırıcılık ve gerçeklik etkisi, okura okuduğunun bir kurmaca olduğunu unutturma çabası ile Ahmet Mithat'ın pek çok metnin başında ya da içinde okura seslenerek gerçeklik etkisini bozması uyuşmamakta ve bu durumu sadece meddah anlatılarından kurtulamamaya bağlayanlar, ancak türün tam bir taklidi durumunda başarı şansı ön görerek Tanzimat dönemi edebiyatının sadece Batı taklidi olduğu yönündeki eleştirileriyle çelişmektedirler.

Oysa, Ahmet Mithat “Hikaye Tasvir ve Tahriri” yazısında yazılışının “pek büyük bir iktidara tevakkuf” etmediğini söylediği hikâyelerdeki, yargılarını belli etmeyen yazar tavrının “[h]ikâyenin taalluk ettiği zevâtın ahvâl-i umumiyesiyle sûret-i hareketini muhakeme etmeğe lüzum olmadığından sûret-i muhâkemede felsefe ve ahlâka mugayir bir hüküm vermek havfindan dahi emin olarak keyfîyeti

erbâb-ı mütalaanın mahkeme-i vicdânına havâle etmekle kurtul[an]” (54) kolaylığına değinerek kendi bilinçli seçimini ortaya koyar.

Kitapta yer alan “Bir Acibe-i Saydiye” adlı metnin “Bir Romanın Neticesi” başlıklı bölümünde yazar-anlatıcı bu kez Afrika’ya dair verilen bilgiler dışında henüz bir roman başlangıcı görmeyen okurların beklentilerini anladığından söz eder ve tümü uydurma olan romanı yazarın neresinden isterse oradan başlatabileceğini dile getiren şu düşüncelerini aktarır:

Lâkin roman denilen şey ebvab ve füsulu muntazam kitaplara benzer mi ya? Yine işbu Letaif-i Rivayatımızın bir cüz’ünde nice seneler mukaddem demiş olduğumuz vechle romancı kısmı hikâyesine ilkinden sonundan ortasından neresinden isterse girişi vermekte muhtardır. [...] [K]itabımızın iptidasından buraya kadar yaptığımız iş menkulât-ı mezkûreyi zikrolunan mehazlardan hulâsa ve nakleylemekten ibarettir. Bundan sonra yazacağımız şeylerin ise kâffesi hayalden uydurma olup hiçbir kelimesi bir yerden ahz ve nakledilmemiştir. (810)

“Para” başlıklı metindeki “romanlarda neticeler kat’i olmalıdırlar” (528) sözü de her biri kapalı sonla biten kitaptaki metinlerde bu düşüncenin uygulandığını gösterir. Ve bu uygulamanın okura her zaman doğru bir mesaj iletme, onun kafasında bu açıdan bir soru işareti bırakmama, kötülerin cezalandırılması, gerçeklerin açığa çıkması kaygısıyla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla öykünün çözümle değil aydınlanma anı ve yarım kalmışlık hissiyle bittiğinin öne sürüldüğü ikinci bölümdeki eleştirilerle bu metinler arasında uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzluğu olumsuzluk biçiminde değerlendirmeye bağlı olarak, öykü değilse roman olmalı gibi bir yaklaşımla sonuca varılmaya çalışılmaktadır.

“Kısmetinde Olanın Kaşığına Çıkar” başlıklı metnin başında ise yazar-anlatıcı “Şu hikâyemizi ‘Le Grand Dam de Paris’, yani ‘Paris’in Büyük Madamları’ serlevhalı bir romanda gördüğümüz fıkra üzerine bina eyledik” (563) diyerek, metnin içinde de “Oktav de Parizi’nin bütün sergüzeşt-i heva-perestanesini hikâyeye girişemeyiz. Zira bu hikâye dört cilt dolusu azim bir romanın zemini olmuştur. Burada ise yalnız bir sergüzeşti, bizim için şu hikâyeyi tertibe zemin olmuştur” (564) demektedir. Sık sık dile getirilmekten çekinilmeyen roman sözcüğünün burada kullanılmaması ve “şu hikâyeyi tertibe zemin olmuştur” denilmesi dikkat çekicidir. Ayrıca burada romanın hacmine yapılan vurgu önemli ve ayırt edicidir. Peki bu sözlerden doğrudan doğruya Ahmet Mithat’ın “hikâye”yi romanın daha kısa biçimi olarak algıladığı ve iki tür arasında ayırım gözetmediği sonucu çıkarılabilir mi? Ancak bu kez daha önceki alıntılarda da görüldüğü gibi aynı ölçütlerdeki metinler için roman sözcüğünü kullanması nasıl anlamlandırılabilir? Tanzimat dönemi yazarlarının kafa karışıklığının göstergesi olduğunu söyleyip geçmektense, burada yazarın hikâye ile kastettiği anlamın edebî tür olarak hikâye olup olmadığı düşünülmelidir.

“[S]ergüzeşt-i heva-perestanesini hikâyeye girişemeyiz” denilirken “anlatmaya”, “öykülemeye” girişemeyiz anlamı iletilmekte, hemen ardından gelen “Zira bu hikâye dört cilt dolusu azim bir romanın zemini olmuştur” sözleriyle bu anlatılanların uzun bir roman meydana getirebileceği belirtilmekte ve “Burada ise yalnız bir sergüzeşti, bizim için şu hikâyeyi tertibe zemin olmuştur” ifadesiyle ise metinde yalnızca bir maceranın düzenlenerek anlatıldığı dile getirilmektedir.

“Diplomalı Kız” metninin “İfade” başlıklı girişinde ise yazar-anlatıcı “bu romanı” Dik May adındaki bir yazarın Levant Herald gazetesinde yazmış olduğu bir fıkradan okuduğunu ancak aynen tercüme etmediğini ve neredeyse anlaşılamayacak kadar değiştirdiği söyleyerek eğer “natural romanlar makbulse bari bu türüsü

makbul olsun” (593) demektedir. Yazarın söz konusu “fıkra”yı değiştirirken aynı zamanda kısalttığına ya da uzattığına ilişkin bir ipucu verilmemesi, yukarıdaki gibi bir ayırım gözettiğini söylemeye olanak tanımamaktadır. Ancak burada Batı’daki “natural roman”a karşı bir alternatif getirme ve Osmanlı’ya uyarlama çabası dikkate değerdir. Nitekim, Ahmet Mithat’a göre “[h]ikâye herhangi millete isnad edilmekteyse, o milletin ahlâkından ayrılmaması pek büyük bir şart[tır] ” (“Hikâye Tasvir ve Tahriri” 57). Dolayısıyla Osmanlı’da yazılan metinlerin de Osmanlı ahlâkının dışına çıkmaması ve eğer bir alternatif getirilecekse de bunun Osmanlı’ya uygun olması gerektiği vurgulanmış olur.

“İki Hud’akâr” adlı metnin başındaki “Mukaddime”de yazar-anlatıcı bu kez “romancık” olarak söz ettiği metni yedi, sekiz ay önce bir Fransız gazetesinde okuduğu “fıkracık”tan esinlenerek yazdığını söyler ve “Fakat bunca yıldır hizmet-i tahririyelerinde artık emektarlık şerefini ihraz etmiş olduğum karilerim mutad-ı âcizanemi bilirler ki ‘tercüme’ suretiyle bile Avrupa’dan aldığım romanlar üzerinde daima birçok tadilât icra ederim de badehu onları ahlâk-ı umumiye-i Osmaniyeimize tavsiye ederim” (703) der. Avrupalılardan sadece fikir aldığını belirten yazar; ayrıca Avrupa’dan gelen şeylerin çürüğünün iyisinden daha çok olduğunu dile getirir. Bunun dışında söz konusu öyküden etkilenme nedenini de Avrupa’nın bütün teknolojik ilerleyişine karşın ahlâk konusundaki beğenilmeyecek durumlarını anlatmaya uygun olması olarak ortaya koyar (703). Natural romana karşı tavrını da şu sözlerle açıklar:

Zira Fransa’da hüsn-i ahlâk üzerine roman bina eylemek modası çoktan kalkmış ve mahut Emile Zola en başta olduğu hâlde “Tabiî roman yazıyoruz” diye bütün fevahiş-i nev’i beşeri birçok da mübalağalar ile, ifratlar ile donatıp ziynetleyerek meydana koymayı

hüner addetmekte bulunmuşlardır. Güya hüsniyat denilen şey tabiat-ı beşerden bütün bütün silinmiş, kaldırılmış gibi bir hâl ki asıl tabiattan madut olamayacak olan hüküm işte bu değil midir? Böyle bir zamanda herkese muhalefet ederek şu lâtif hikâyeyi yazmak mutlaka bu muhalefetle maruf olmak gayretinden başka neden neşet eyler.

(703)

Murat Cankara'nın tezinde belirttiği üzere Ahmet Mithat "gerçekçiliğin Osmanlı toplumuna ve okuruna uygun olmadığını düşünmektedir" (42). Cankara, yazarın bu görüşünün kanıtı olarak "19 Temmuz 1896 tarihli "Makale-i İntikadiyye 2 (Emil Zola'yı Kimler Beğenebilirler?)" başlıklı" yazısını gösterir (42). Cankara'nın altını çizdiği gibi yazıda Ahmet Mithat, "Zola'nın romanlarına itirazını ekonomik ve sınıfsal bir temele oturtmaya çalış[makta]" ve "[s]öz konusu romanlarda betimlenen sınıf[ın] Osmanlı'da" bulunmadığını söylemektedir (43). "Bu nedenle de herhangi bir Osmanlı okurunun Zola'nın romanlarından yararlanması ya da zevk alması söz konusu değildir. Yararlı olmayan ya da okurunu eğlendirmeyen bir romanı okumak ise zaman kaybıdır. Bu romanlar Osmanlı okuruna "yabancı"dır"(43).

Ahmet Mithat'ın natural, tabî romana karşı tematik bir alternatiften söz ettiği düşünülürse, yazılması öne sürülen şeyin yine roman olması beklenmektedir. Ancak yazar "fıkracık"tan esinlenerek "romancık" yazdığını söylemekle 93 sayfalık bu metin için roman sözcüğünü kullanmamasının nedeninin uzunlukla ilgili olup olmadığı sorusunu gündeme getirmekte, üstelik sözlerini "şu lâtif hikâye" ifadesiyle bitirmektedir. Bana kalırsa buradaki "fıkracık" ve "romancık" nitelemeleri natural roman karşısında bir muhalefet yaratmanın alçakgönüllülüğüne işaret ederken, "şu lâtif hikâye" sözleri de daha önce belirttiğim gibi türe değil, anlatılana gönderme

yapmaktadır. Bu açıdan bakınca Ahmet Mithat'ı bütünüyle ne dediğini bilmez bir yazar olarak yargılamak yanlıştır.

Yazarın söz konusu yaklaşımları dışında kitaptaki metinlerden çıkarılabilecek genel sonuçlar ise şöyle sıralanabilir: Öncelikle her metnin başlık taşıdığı ve bunların hemen hemen hepsinin değişik düzeylerde işlevsel oldukları, metinlerin konusu hakkında ipucu verdiği ya da merak uyandırdığı gözlemlenmektedir. Bu, geleneksel kalıpların dışına çıkıldığının göstergelerinden biridir.

Metinlerin büyük çoğunluğunda Mukaddime ve Hatime bölümü bulunmaktadır. Bu bölümlere Batı edebiyatındaki roman ve öykülerde pek rastlanılmaması, yazarın edebiyat anlayışını sergilediği bu bölümlerin eleştirmenlerce meddah hikâyelerinin etkisi olarak değerlendirilmesine ve gereksiz görülmesine neden olmuştur. Meddah hikâyelerinin etkisi olsun olmasın Batı edebiyatlarınıninkinden farklı yaklaşımların sergilendiği bu bölümlerin aynı zamanda okuru eğitmek adına da olsa daha önce vurguladığım gerçeklik etkisinin kırılmasına hizmet ettiği görülmekte ve daha önce olduğundan çok daha farklı bir okur kitlesi yaratmakta rolü olduğu düşünülebilmektedir.

Metinlerin neredeyse hepsinde merak uyandırma çabası vardır. Bu nedenle öyküyü merak uyandırıcı olaylarsa karakterlerin iç yaşantılarına, psikolojilerine önem vermekle sınırlandıran eleştirmenler için bu metinler öykü türüne ait değildir. Metinlerin okurda merak uyandırmaya dolayısıyla olaylara yoğunlaşması tezin ikinci bölümünde üzerinde durulan etki birliğiyle bir anlamda örtüşmekle beraber ana yönelme konusunda farklı bir tutum sergilemektedir. Öte yandan metinleri uzunluklarına ve Batılı ölçütlere göre roman sınıfına sokanların göz ardı ettikleri bir noktayı Ian Watt şöyle ifade eder: “Romanı diğer edebî türlerden ve kendisinden önceki kurmaca biçimlerinden ayıran nokta, kahramanları bireyleştirmeye ve onların

çevresini ayrıntılı bir şekilde sunmaya verdiği önemin büyüklüğüdür” (20). Oysa *Letaif-i Rivayat*’taki karakterlerin hiçbiri psikolojisinin derinliklerine inmeyi gerektirecek ölçüde karmaşık değildir, iç dünyaları derinlemesine yansıtılmaz. Nitekim hikâye yazmanın yani kurgu oluşturma kurallarından söz ettiği “Hikâye Tasvir ve Tahriri” başlıklı yazısında Ahmet Mithat böyle bir gereklilikten bahsetmemektedir. Ancak bu, Tanpınar’ın “Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur” (263) değerlendirmesindeki gibi bütünüyle inandırıcılıktan yoksun oldukları anlamına da gelmez. Tanpınar’ın iddiasının tam tersine böyle bir “endişe” ve çaba vardır. Karakterler hakkında daha çok belli ifadeler etrafında dönen ruhsal ve sosyal özellikler üzerinden bilgi verilmesine karşın, örneğin “Esaret” başlıklı metinde odalığına âşık olan, ancak onun başkasını sevdiğini anlayan Zeynel Bey karakterinin yaşadığı iç çatışma ve kendi kendisiyle çeliştiğinin farkında olabilecek kadar öz bilinç taşıması önemlidir. Yine karakterler değişim potansiyelleriyle canlılık kazanırlar. “Felsefe-i Zenan” metninde Zekiye karakterinin yaşam tarzına, mekân değişikliğine bağlı olarak değişime uğraması, bunun birden bire değil zaman içinde yavaş yavaş olması, yani zeminin hazırlanması bu anlamda dikkat çekicidir. Yine Avrupa’daki sınıf farklılığın yarattığı sorunlara aşk bağlamında değinen “Gönül” metninde Margret adlı karakterin sınıfsal ayrımlar konusundaki eleştirel düşünceleri ve eşitlik savunusu onu tam anlamıyla karmaşık bir karakter yapmasa da hayattan bütünüyle kopuk, cansız bir nesne durumuna da indirmez. Karakter betimlemesinde en dikkat çekici yer “Firkat” başlıklı metinde görülmektedir. Olay örgüsünde önemli işlevi olmayan bir ihtiyar adam yazar-anlatıcı tarafından şöyle anlatılmaktadır:

Aman şurada sözü yarıda olsun bırakalım da şu ihtiyarı tasvir edelim. Sakalda leke dahi yok, hani süt gibi sakal derler ya, sahihan

süt gibi. Yalnız sakal da değil, kaşlar hatta kirpikler dahi bembeyaz. Mutlaka doksanı mütecaviz. Lâkin ağzında dişler inci sırası gibi, yalnız sırası mı ya rengi de inci... Yok inci değil, zira inci ol kadar beyaz değildir. İnci mutlak sarıcadır. İhtiyarın dişleri mermerden yapılmış gibi beyaz. Hem küçük hem beyaz hem temiz. Çehresi pancar, yanağına bir fiske vurulsa kan damlar. O kara gözler yıldız gibi parlar. Nasiyesinin büyüklüğünü kalpak örtmüş zannolunur ise de bilâkis kalpağın heyeti ve vaz’ında olan letafeti ihtiyara bir kat daha büyüklük vermiş. [...] Boy fidan, zaten ince olan belini gümüş tokalı kama kayışıyla da sıkmış. Belin bu derece inceliği sadrın ve omuzun genişliğini bir kat daha arttırmış. Göğsündeki fişeklikler başka bir heybet, ayaklar hem küçük hem güzel. Hele o kırmızı Çerkez çarıkları ne kadar yakışmış. Ya ihtiyarın sağ eliyle kamanın kabzasına asılarak sol elini dahi böğrüne koyup kahramanane bir duruşu yok mu. Artık insan bakıp bakıp da doyamaz. (131)

Bu kadar uzun bir betimlemenin metnin sadece bir yerinde görünen bir karakter için yapıldığı anlaşıldığında söz konusu olanın geleneksel anlatılarda olmayan bir gerçekliğin ifadesine çalışmak olduğu düşünülebilir. Roland Barthes da, “Gerçek Etkisi” başlıklı yazısında, buna benzer “sıradan jestler, anlık tavırlar, önemsiz eşyalar [ve] yinelenen sözler[in]” (69) olay örgüsü açısından işlevsel olmasalar da, belli bir gerçeklik etkisi yaratma bakımından işlevsel olduklarını dile getirir (55). Ancak anlatımda ekonomi ve işlevsellik ölçütü gibi bir çerçeveden bakıldığında pekala Batılı öyküyle uyuşmamaktadır.

“Yeniçeriler” başlıklı metinde Hüsnü karakterinin kendi kendisiyle konuşmasının aktarılması onun canlılığının bir boyutuyken, “Bekârlık Sultanlık Mı

Dedin?” metninde on beş yıl kadar Anadolu’da çeşitli memuriyetlerde bulunduktan sonra biriktirdiği para ile Beyoğlu’na gelip, alafranga bir yaşam sürmeye başlayan ancak oldukça tutumlu olmasına karşın bir süre sonra bu hayatın hiç de hayal ettiği gibi olmadığını anlayarak bekâr hayatından vazgeçip evlenen Süruri Efendi’nin, yaşayan bir karakter olarak zaman içindeki değişimi gayet inandırıcı bir biçimde verilmekte ve nedenleri açıkça ortaya konulmaktadır. Ayrıca “Çingene” metninde Şems Hikmet adlı karakterin âşık olduğu çingene kızı Ziba’yı beklerken yedi, sekiz dakikayı saatler geçmiş gibi algılamasına bağlı olarak psikolojik zaman algısı söz konusudur, oysa psikolojisi olmayan bir karakterin böyle bir algılayışa uygun olmasından bahsedilemez. Aynı durum “Dolaptan Temaşa” başlıklı metinde, işlenen cinayetleri dolapta korkuyla izleyerek kendi sırasını bekleyen Behram Ağa’nın psikolojik zaman algısında da vardır. Ancak bütün bunların yanında bazı karakterler anlatıcı tarafından farklı biçimde tanıtılıp, sezdirme yapılmadan daha sonra farklı kişilikte okur karşısına çıkmakta ve bu aldatmaca da sürprize neden olmaktadır; yani bu durum karakterin değişiminden kaynaklanmaz. Bunda kişilerden daha çok, merak uyandırıcı olaylar ve şaşırtıcı bir son üzerinde durulmasının, metinlerin bunun üzerine kurulmasının payı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla bu metinler için kestirme yargılara varmak doğru değildir.

Metinlerde kullanılan mekânlar dış mekân olarak çoğunlukla İstanbul ve semtleri olmakla beraber Fransa, Kafkasya, Halep gibi yurtdışı mekânlar da kullanılmaktadır. Fazıl Gökçek’e göre “Külliyatta yer alan hikâyelerin hemen tamamı telif olmakla birlikte, bazılarında vak’ının Avrupa’da geçmesi ve şahıs kadrosunun yabancılardan oluşması, bunların Fransızca bazı eserlerden adapte edilmiş olabileceklerini düşündürmektedir” (IX). Yazarın adaptasyon yaptığını söylemediği metinler için böyle bir belirlemede bulunmak pek yerinde olmayabilir.

Çünkü mekânlar—özellikle de yurt dışındakiler—çoğunlukla yalnızca ad olarak geçmektedir, eğer bir çeviri ya da adaptasyon durumu söz konusu olsaydı özgün metinden bu anlamda yararlanılabilirdi.

Çünkü Ahmet Mithat, yazmanın kolay olmadığını söylediği hikâyelerde zaman ve mekâna ilişkin bilgi vermenin önemli olduğundan söz eder: “İşbu üçüncü tabaka hikâyelerinde zaman ve mekân tayin olunmamak olmaz. Zaman ve mekânı tayin etmek için ise tayin olunan zaman ve mekânın ahvâline dair pek mükemmel malumat iktisab etmek vâcibeden[dir]” (“Hikaye Tasvir ...” 55).

Öte yandan anlatılan bazı olayların, örneğin kadınlarla erkeklerin serbestçe görüşmelerinin Osmanlı’da geçmesi inandırıcılık açısından uygun olmamaktadır, yazar bunu göz önüne almış olabilir. Metinlerde iç mekân kullanımının ağırlıkta olmasının bir boyutu da budur zaten. Metinlerin yazıldığı dönem için Batı taklitçiliğinin her fırsatta öne sürülmesi yabancı mekân ya da kişi kullanımının görüldüğü metinlerin çeviri ya da adaptasyon olarak algılanmalarına neden olmaktadır.

Mekânın betimlendiği ve karaktere etki ettiği metinler de vardır. Örneğin “Felsefe-i Zenan”da mekân olarak İstanbul, Halep ve bu iki kent arasında izlenen seyir verilir. Deniz yolculuğunda tanık olunanların Zekiye karakterini ne kadar etkilediğini ve bu yolculuğun aynı zamanda yaşamını değiştireceğini anlarız. Bu metinde mekâna ilişkin Zekiye’nin Akile’ye yazdıkları, birebir gözlemlerin iletilmesi biçiminde değil, gözlemlenenlerin karakterin romantik bakış açısından ve yer yer divan şiirine gönderme yapan ifadeler üzerinden yansıtılması biçimindedir. Ancak burada âdeta karakterin karşılaşılan gerçekliği anlatmaya çalışırken yeni bir dile, söyleme ihtiyaç duyduğunu görürüz:

O letafet, o safvet neye teşbih edilebilir? Ben hiçbir şeye teşbih edemem. Zira tabiat ecram-ı semaviyeyi nüzzele aynıyla aks ettirebilecek kadar safveti ancak bahre tahsis etmiş ve hele nesimin cüz’î bir tahriki ile bir yıldızın hutut-ı şuaını nice bin parça kırıp kırıp bunların da birini bin göstermek kuvvet-i azimesini dahi bir meziyet-i fevkalâde olmak üzere bahre ihsan etmiştir. Şimdi sen insaf et ey Akile! Sâha-i siminde bu meziyet olabilir mi? Alehusus o şairlerin sâha-i simîn dedikleri şey farazî bir heyuladan ibaret olup ben ise maddeten mevcut olan bir şeyi faraziyata elbette tercih ederim. (63)

“Firkat” başlıklı metinde de mekân açısından dikkat çekici bir oda betimlemesi vardır:

Oda dediğimiz şey yalnız bir tek odadan ibaret Bir tek oda demek malûm a, dört duvar ile bir tavandır. [...] Avludan gelir iken karşıya tesadûf eden kapı açıldığı gibi ilk adımda odaya girilir. Kapıdan girdiği zaman karşıya gelen cihete boylu boyuna birkaç şilte serilmiş ve iki yanına sırasıyla sandıklar dizilmiş. Lâkin içleri boş, yalnız ziynet olmak için dizilmiş. [...] Bu sandıkların üzerine güzel devşirilmiş şilteler ile yorganlar dizilmiş. Odanın duvarları sarı çamur ile sıvanmış, duvarlar üzerine gayet güzel işlenmiş tabancalar, tüfekler, kılıçlar, kamalar asılmıştır. (129)

“Felsefe-i Zenan” metninden sonra burada bir aşama kaydedildiği ve inandırıcı bir betimleme çabasına girildiği görülmektedir.

Yine aynı metinde Kafkasya’daki Çerkezlerin yaşamı ve özellikle âdetleri üzerinde ayrıntılı biçimde durulmakta ve mekânla ilişkili olarak medeniyet, özgürlük

tartışmasına yer verilerek, medeniyet esaret olarak görülmektedir. Böylece cennete benzetilen mekânın betimlenmesi bu açıdan da anlam kazanmaktadır.

“Yeniçeriler” metninde gündelik yaşayış içinde, kişilerin yaşamına uygun meyhane, meydanlar gibi mekânların kullanıldığı görülürken, “Bir Fitnekâr” başlıklı metinde Cenap Efendi karakterinin evinin betimlemesi, onun henüz kötü bir karakter olduğunu bilmeyen okur ve diğer karakterler için acıma duygusu uyandırmak bakımından işlevseldir:

Üç odadan ibaret bulunan bu hanenin manzarası, derununda beytutet edenlerin gerçekten acınacak bir hâlde bulunduklarına delâlet edebilir. Ol kadar harap idi ki sofanın tavanı hemen tamamıyla dökülmüş gibi bir şey olduğundan yukarıya nazar edildiği zaman kiremitler ve onların arasından dahi gökyüzü görünür idi. Duvarların sıvası şurada burada kalıp kısm-ı azamının bağdadîleri meydanda idi. Üç odadan birisi büsbütün na-kabil-i temekkün olup hatta kapısı dahi bulunmadığı cihetle kapı makamına bir tavuk kafesi konulmuş ve hastanın yattığı odada bile cam ve çerçeve bulunmayıp bunlara bedel hasır ve kilim parçaları asılmış idi. (246)

“Bekarlık Sultanlık Mı Dedin?” metninde de Beyoğlu’na, oradaki sosyal yaşantı, eğlence merkezleri, kafeler ve otellere (adlarıyla birlikte) yer verilmekte ve mekânın karakter üzerindeki etkisi aşama aşama görülebilmektedir.

Mekân olarak Anadolu’da bir yerin kullanılmasıyla dikkat çeken Okay’ın “uzun hikâye” olarak nitelediği “Bahtiyarlık” metninde ise bazı mekânlar yalnızca adlarıyla geçerken Sultanönü sancağı yazar-anlatıcı tarafından şöyle anlatılmaktadır:

Hüdavendigâr vilâyeti dahilinde Sultanönü sancağında bulunuyoruz. Mevsim dahi kasımı yirmi gün geçmiş olan bir

zamandır. [...] Karilerimizin hayallerini sevk eylediğimiz Sultanönü sancağı ise Sakarya nehrinin sahil-i yesarı üzerinde bulunup Porsuk çayı ve Pitekas deresi gibi akarsuları ve tatlıca mütemevvic arazisi ile en ziyade calib-i enzar-ı hayret olan bir yerdir. [...] O sancağın dahi vasat-ı şimal-i garbîsindeyiz ki, Pitekas deresinin Ermeni Dağı’ndan nebean ederek Ermeni derbendini geçtikten sonra Bozok ovasına doğru indiği bir yerinde, yani asıl Bozok kasabacığının iki buçuk saat kadar şimal-i şarkî cihetindeyiz. (294-5)

Bu mekân betimlemesi coğrafya kitaplarında yer alan bilgileri anımsatsa da sunulmaya çalışılan gerçeklik açısından önemlidir. Öte yandan yazar-anlatıcının çoğul söyleyiş biçimini kullanması okurun yazar-anlatıcıyla beraber içine girmek üzere olduğu kurmaca dünyayı haber vermektedir.

Mekân betimlemesi konusunda yazar-anlatıcının Batı edebiyatlarına göndermede bulunduğu “Cinli Han” metnindeki şu açıklaması oldukça dikkat çekicidir:

Vak’amız Fransa’da güzar eyliyor. Fransa’nın Liyon eyaletinde Preri namında bir karyeden bed’ eyliyor. Ekser romancıların âdetleri olduğu üzere, “Preri karyesi şöyle güzel, böyle lâtif olup şu mevkiinde bulunulur ise enzar-ı temaşaya şöyle bir manzara arz eder, bu tarafında bulunulur ise şöyle görünür” gibi tarifata girişemeyeceğiz. Vakıa, bu yoldaki tarifat romanlara en ziyade çeşni veren şeylerden ise de muharrir bir mahalli re’yül’l-ayn görmeli veyahut plânlar, haritalar, resimler tetkik ve tettebbuu ile o mahalli görmüş gibi tanımalı ki bu yoldaki tasvirata muktedir

olabilsin. Bu şartlar bulunmadığı hâlde ise öyle ezberden edilen tasvirat-ı şairanesinin dahi ehemmiyeti olamaz. (338)

Bu sözlerle bir yandan yine okura seslenen yazar aracılığıyla bozulan bir gerçeklik etkisi, diğer yandan inandırıcılık ve gerçeğe uygunluk konusunda yapılan vurgu söz konusudur. Buradan da bir kez daha anlaşılmaktadır ki, temelde sorunsallaştırılan gerçekçi biçim değil, içerikte gerçekliğe uygunluktur. Oysa her ne kadar Avrupa’da gelişen romanlar için birçok açıdan tartışılabilir savlar öne sürse de Ian Watt’ın roman türü açısından aradaki ayrımı dile getiren şu sözleri, hangi tür bağlamında olursa olsun böyle bir olgunun varlığına yaptığı vurguyla dikkat çekicidir: “Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından kaynaklanır” (10). Watt, Batı edebiyatlarında gelişen romanın temel özelliğinin bu sunuş tarzı olduğunu öne sürmektedir. Ahmet Mithat’ın roman olarak nitelenmesine rağmen metinlerin türüne ilişkin belirttiğim kuşku bir tarafa bırakılıp bu metinler roman türü içinde değerlendirilseler bile Watt’tan da bağımsız olarak Batılı anlamda bir roman özelliği sergileyecekleri kuşkuludur.

Gökçek’in roman dediği “Çingene” başlıklı metinde de İstanbul’un semtlerinin bir kayık gezintisi üzerinden betimlenmesi söz konusudur. Özellikle, “Kağıthane’ye doğru gittikçe Haliç daralmaya başlar. Hem daralır hem de sularının koyu mavi rengi açılmaya başlar. Açıldıkça bir aralık yeşilimtrak bir renk peyda eder. Gittikçe sararır. Nihayet Haliç bir liman hâlinde çıkıp vâsi bir nehir hâlini almaya başlar” (437) gibi sözlerle Kâğıthane’den uzunca söz edilmekte ve burada da “Bahtiyarlık” metnindekine benzer bir anlatım görülmektedir.

Neredeyse metinlerin hepsinde ders verme, ibret gösterme amacı vardır. Bu nedenle yazar-anlatıcı metinlerin pek çok yerinde araya girerek kendi düşüncelerini, yargılarını dile getirir. Yani tarafsız bir anlatıcıyla karşılaşılmaz *Letaif-i Rivayat*’taki

metinlerde. Bu durum, anlatımda ekonomi ve yoğunluk ölçütü ile örtüşmemesi nedeniyle eleştirilerin odağı olmuştur. Oysa bu yaklaşım yazarın “Hikâye Tasvîr ve Tahrîri” başlıklı yazısında dile getirdiği şu düşüncelerle paraleldir: “Hikâye yazmaktan murad hikemiyâtta, ahlâktan bazı esasları mudhike veya mü’lime bir sûret-i rivâyetle erbâb-ı mütalaaya telkin etmek[tir]” (53-4). Yine yazılı üsluba dayanan mektup tekniğinin başat olduğu “Felsefe-i Zenan” dışında bütün metinlerde bu nedenle Batılı ölçülerde lirizm ve şiirsel dilin öne çıkarılmasının tersine konuşma havası hâkimdir ve bununla ilintili olarak metinlerin hemen hemen hiçbirinde ağıdalı, uzun ifadeler rastlanmaz.

Başkasına olayları anlatan, diyaloga dayalı metinlerdeki karakter-anlatıcı kullanımı dışında, yazar-anlatıcı da bu kez karşısında kendisine karşılık verebilecek bir okur varmış gibi konuşmakta; hatta örneğin “Firkat” başlıklı metinde okurları söylediği şeyi inandırıcı bulmayacak kaygısıyla, sanki kendisine sorulmuş gibi açıklamaya girişmektedir. Diğer yandan “Yukarıda dediğim gibi”, “Ey kariîn” sözleri yazılı olana vurgu yapılması bakımından dikkat çekicidir. Bu da aslında okura bir metin gerçekliği içinde bulunduğunu anımsatmaktadır. Bazı eleştirmenler bu durumu meddah anlatılarının etkisinden kurtulamamaya bağlamaktadırlar. Ancak ders vermenin, halkı eğitmenin ve bunu yaparken de eğlendirmenin amaç edinildiği bu metinlerde böyle bir etkinin var olması son derece anlaşılırdır. Zaten yazar da, hikâye yazmak için gerekli olan şeylerin yalnızca hikmet, ahlâk, entrika gibi şeyler olmadığını, eğer böyle olursa “yazılan hikâyelerden ol kadar lezzet hâsıl olama[yacağı]” belirtir (“Hikâye Tasvir...” 57).

Çoğunluğu bağlayan bu özellikler dışında metinlerdeki kurgunun ve zamanın değişkenliği söz konusudur. Ahmet Mithat’ın kurgu denemeleri düşünüldüğünde bu anlaşılabilir bir durum. İlk dört cüzdeki yedi metnin de içinde bulunduğu toplam on

metin dışında diğerlerinin hepsi başlıklı bölümlere ayrılı, hatta bunlardan en uzun sayfa sayısına sahip olan “Diplomalı Kız” metni bu bölümler içinde ayrıca (***) biçiminde daha kısa bölümlere ayrılmıştır. Bu nedenle olsa gerek söz konusu metni roman olarak değerlendiren araştırmacılar vardır. Bu bölümlemelerin altmış ve üzeri sayfaya ulaşan metinlerde görülüyor olması tesadüf olamayacağına göre, uzunluğa bağlı olarak kurgunun ihtiyacı doğrultusunda kullanılmış olduğu düşünülebilir.

Öte yandan bölümlere ayrılmış bu metinlerle diğerleri arasında uzunluktan öte, kurgu açısından nasıl bir fark olduğu sorusu önem kazanmaktadır. Bu sorunun yanıtını kesin olarak vermek ve bir sınır çizmek pek olanaklı görünmese de şu gözlemler aktarılabilir: Kitaptaki metinler arasında karakter-anlatıcının bakış açısının egemen olduğu yalnızca dört metin var ve bu metinler bölümlere ayrılmamış olan on metin arasında yer almaktadır. Yine bu bölümlere ayrılmamış metinlerde yazarın diğer metinlerdeki gibi kurgu denemelerine rastlanmamaktadır. Çoğunluğu arada geriye dönüşler barındırmakla birlikte kronolojik bir sıra izlemektedir. Ayrıca özetlerle ya da geriye dönüşlerle anlatılan yıllara yayılan zaman dışında, metinlerin asıl üzerinde yoğunlaştıkları sürenin diğer metinlerle karşılaştırıldığında—istisnalar olmakla beraber—daha kısa olduğu gözlemlenmektedir. Bu gözlemlerin bölümlere ayrılmış ve ayrılmamış olan metinleri farklı türler içinde belirlemeye yetmeyeceği düşünülebilir.

Burada yorum yapmayı zorlaştıran noktalardan biri kitaptaki metinlerin farklı zamanlarda cüz cüz yayımlanması ve yazarının da belirttiği gibi önceden farklı başlıklar açmayı düşündüğü hâlde aynı ad altında ürünler vermeye devam etmesi, dolayısıyla kitaba bütüncül bir algıyla bakılmasının önünde oluşan engeldir. İkişer metin barındıran ilk dört cüzün ardından ve dokuzuncu ile onuncu cüzler dışında, hepsi tek tek cüzler hâlinde yayımlanan metinler, yazarın belirttiği gibi farklı birer ad

altında toplansaydılar; kaç tanesinin ayrı bir ad altında sıralanacağı ve bu grublamanın metinlerin biçimini, uzunluğunu etkileyip etkilemeyeceği ve bu yöntemden öneriler üzerine vazgeçilmiş olduğu düşünüldüğünde, şimdiki hâliyle kitaptaki metinleri yorumlayıp ortak paydada bir araya getirmek daha da zor görünmektedir. Bunun yanında Batı edebiyatlarında öykü türünün süreli yayınların ürünü olduğu yolundaki düşüncelerin, *Letaif-i Rivayat*'taki metinleri de bu açıdan değerlendirmeye etkisi olmaktadır. Ancak kitaptaki metinlerin küçük kitapçıklar hâlinde mi basıldıkları, yoksa bir süreli yayında mı yayımlandıkları bilinmediğinden bu konuda yorum yapmak zorlaşmaktadır.

Bütün bu özelliklere bakarak tezin ilk bölümünde ortaya koyduğum Batılı ölçütlere göre yapılan değerlendirmelerin bu metinler için geçerliliklerinin sorgulanabilir olduğu söylenebilmektedir. Ancak söz konusu ölçütlere uyulmamış olması bu metinleri bütünüyle öykü türü dışına itmeyeceği ve yine otomatik olarak roman sınıfına sokmayacağı gibi yazar-anlatıcının kendini gösterişi, üslup, ders verme ve heyecan uyandırma amacı, sosyal konular hakkındaki eleştirel dikkat gibi, metinlerin amaç ve tavrına ilişkin gözlemlenen genel eğilimler de Osmanlı-Türk edebiyatında illa ki öykünün ya da romanın özellikleri olarak sunulmayacaktır. Çünkü daha önce de üzerinde durulduğu gibi şiirin uzun yılların ardından egemenliğini düzyazıyla bölüşmeye başladığı dönemlerde ortaya çıkan bu metinler belki de tamamen Osmanlı'ya özgü bir düzyazı türü ya da yerli öykü ile roman anlayışının karışmasından doğan bir melez tür olarak görülebilir.

Diğer yandan Ahmet Mithat genel olarak popüler edebiyat ürünleri veren bir yazar olarak değerlendirilmekte ve popüler edebiyatın “yüksek” ya da “gerçek” edebiyat karşısındaki aşağı görülen konumuna bağlı olarak, her ne kadar deneysel çabaları dikkate değer görülse de, ciddi edebiyat olarak ele alınmamaktadır. Örneğin;

Selim İleri, Tanzimat edebiyatı öykücülerini ikiye ayırarak “Osmanlı İmparatorluğu’nun yüzeyde yenileşme hareketlerini, toplumun genel kalabalığının kavradığı gibi yansıtan, dolayısıyla yarı-aydın niteliklerinden kurtulamayan öykücüler” olarak Ahmet Mithat ve Emin Nihat’ı sayarak böyle bir yaklaşımı gösterir (5). Seçkin edebiyat okurları dışında ortalama beğeniye sahip geniş halk kitlesine hitap olunan Ahmet Mithat’ın gibi edebiyat yapıtlarını kendi ölçütlerine göre edebiyat dışı ve başarısız sayan seçkinci anlayış ile öykü türünü tanımlama ve incelemede yine kendi ölçütlerini dayatarak metinleri tür dışı ya da başarısız olarak gören Batı merkezci tür yaklaşımları arasında tutum bakımından açık bir benzerlik söz konusudur. Aynı tip değerlendirmeler Emin Nihat’ın *Müsameretname* adlı kitabı için de geçerlidir. Bu nedenle “gerçek”, “ciddi”, “yüksek” öyküye geçişin örnekleri olarak genellikle Samipaşazade Sezai ve Nabizade Nâzım’ın kitapları anılmaktadır.

B. *Müsameretname*

1872 yılında *Letaif-i Rivayat* gibi cüzler hâlinde yayımlanmaya başlayan, kendisi hakkında hemen hemen hiçbir bilgiye sahip olmadığımız Emin Nihat’ın *Müsameretname* adlı yapıtı, içerdiği sekiz metinle ilk öykü örnekleri arasında sayılmaktadır. Kitabın yeni harflerle basımındaki “Müsameretname’ye Dair” başlıklı yazısında Dr. Sabahattin Çağın, *Müsameretname*’nin “ilk hikâye ve roman örneklerinden biri olması yanında, yapı bakımından iç içe geçmiş olay örgüsüyle yazılması ve Doğu’da ve Batı’da bir geleneğin devamı olması bakımından da önemli bir eser” (9) olduğunu söyler. Bu gelenekle kastedilen 14. yüzyılda yazılan Geoffrey Chaucer’ın *Canterbury Tales* ve Boccaccio’nun *Decameron* gibi yapıtlarında da kullanılmış olan çerçeve öykü tekniğidir. Ancak Çağın, *Müsameretname*’nin bu yapıtlardaki gibi “kompleks bir çerçeve hikâyeye sahip olduğunu söylememiz

mümkün değildir” (11) diyerek bir farkı ortaya koyar. Her metnin sonundaki ve diğer metnin başındaki bazı kısa bilgiler dışında gerçekten de çerçeve öyküyü genişletecek veriler elde edilememektedir. Ancak bu, yazarın çerçeve dışında ayrıca geniş bir öyküleme yaratmayı tercih etmemesi olarak da görülebilir. Nitekim *Decameron*’da da her öykü anlatımından önce çerçevede aynı oranda bilgi verilmemektedir. Dolayısıyla yine Batı edebiyatıyla yapılan bir karşılaştırmanın ardından “eksiklik”ler belirlenmektedir.

Emin Nihat’ın ilk cüzün yayımına ilişkin yazdığı ilandan, *Müsameretname*’nin bir evde toplanan kafa dengi dostların zamanlarını geçirmek için önce gazeteleri okuyup, bir zaman sonra da dinleyenlere ibret olması için gençliklerinde başlarından geçen maceraların anlatılmasına karar vermeleri üzerine olduğu anlaşılmaktadır. Bu aynı zamanda *Letaif-i Rivayat*’tan farklı olarak metinler arasında bir bağ, bütünlük olduğu anlamına gelmektedir. Bu nedenle ilk metin ve tercüme olan “Gerdanlık Hikâyesi” dışında diğer metinler, *Letaif-i Rivayat*’takilerin tersine birbirlerine oldukça benzer özellikler sergilemektedirler. Bunun nedeni cüzler hâlinde yayımlanan metinlerin yayımlanma aralıklarının farklı olması olabilir. Ancak *Letaif-i Rivayat*’taki metinlerin yayımlanma aralıklarının *Müsameretname*’dekilerden daha uzun olduğuna ilişkin elimizde bir bilgi olmadığı için, bu durum pekala Ahmet Mithat’ın deneyci tavrına da bağlanabilmektedir.

Müsameretname’nin, “İntiha-yı Müsameretname Hatime” başlıklı son kısmında ise çerçeve öykü bir açıklama ile biter. Bu açıklama kitapta yer alan cüz ve hikâye sayısı ile ilgilidir. Anlatıcı bu açıklamayı birinci ciltten sonra yaptığı bir başka açıklamanın yerine getirilmemesi üzerine yapar:

İş bu Müsameretname on cilt olmak üzere yedi parça
sergüzeştten ibaret olup cüz-i evvelin zeylinde on adet fıktrat

gösterilmiş idiyse de üçünün tahriri malumları olmak cihetiyle erbab-ı kalemden bazı zevat-ı fazilet-simat tarafından taahhüt olunmuş idi. Eser-i kemteranemin ikmal ve nail-i nazar-ı itibar olabilmesi, ancak zevat-ı müşarünileyhimin himem-i al-i-rakam-ı edibanelerinden muntazır olduğu halde hernasılsa taahhüdat-ı mebhuseden hiçbirisi keşide-i sahife-i husul olamaması işbu Müsameretname’yi mahsul-i hame-i acz-cameye münhasır bırakmıştır. Mamafih şu daire-i acz-bahirede vakayi-i gayr-ı mesturenin tasviri dahi na-mümkün değilse de gerek tercüme gerek telif olarak kıraathane-i yadigâra vaz’ olunan asar-ı ahire, esatirane-meal olanlardan kat’-ı nazar cümlesi bi-hakkın hayret efza-yı karin-i ruzigar ve Müsameretname eshab-i sergüzeştini bile hayran ve lal edecek derecelerde muteber ve kıymettardır. (474)

Hikâye anlatmaya söz verenlerin sözlerini tutmadıklarını, on tane olması gereken hikâyelerin yedide kaldığını ve kendisi de o sırada yayımlanan bu tarz telif ve tercüme eserleri daha değerli bulduğu için tamamlamaya gerek duymadığını belirttiği bu bitiş, Ahmet Mithat’ın romanın kurmacılığına yaptığı vurgunun tersine, yaratmaya çalıştığı gerçeklik etkisi açısından dikkat çekicidir. Ayrıca yazarın daha değerli bulduğu “aynı tarzda” yapıtlar ile hangi türü kastettiği sorusu uyanmaktadır. Emin Nihat kitapta metinlerden “hikâye” olarak söz etmektedir; ancak Ahmet Mithat’ta da görüldüğü gibi sözcüğün kesin olarak edebî türü imlediğini söylemek zordur. İsmet Uzun’a göre Emin Nihat’ın yukarıdaki sözleri “aynı zamanda yazarın bir iddia taşımadığının ve eserini bu nevi için bir örnek ve ilk olarak meydana getirdiğinin de delilidir” (19). Uzun’un “bu nev” ile kastettiğinin roman olduğu kitabın yeni harflerle basımına yazdığı ön sözdeki şu sözlerden anlaşılabilir: “Elinizdeki eser, bizde Tanzimat’tan sonra ortaya çıkan ‘Roman’ nev’inin yerli bir

yazar eliyle yerli unsurlarla yazılmış ilk denemelerindendir” (7). Acaba gerçekten de Emin Nihat’ın ilklik iddiası roman türü bağlamında mı ele alınmalı ve kitabın çerçeve tekniğiyle yazılmasıyla sağlanan bütünlük de roman olduğuna mı yorulmalı? *Binbir Gece Masalları*, *Decameron*, *Cantenbury Tales* gibi çerçeve öykülemeye dayanan metinlerin edebiyat tarihlerinde ve edebiyat terimleri sözlüklerinin öykü maddelerinde romandan çok öykü türü içinde değerlendirildiği görülmektedir. Ancak *Müsameretname*’yi geleneksel anlatılarda rastlanılan bu teknik nedeniyle geleneksel öykü içerisinde değerlendiren yaklaşımların yanında Nedret Tanyolaç Öztokat, “XIX. YY Fransız Öyküsünde Anlatım Teknikleri” başlıklı yazısında “On dokuzuncu yüzyıl Fransız öykücü ve romancılarının ilgi gösterdikleri bir anlatı tekniği de ‘anlatı içinde anlatı’dır (la mise en abyme)” (36) diyerek bu tekniğin 19. yüzyıldaki yaygınlığından da söz etmektedir. Bununla birlikte daha önce de vurgulandığı gibi Osmanlı’da edebî tür bilinciyle öykünün ve romanın aynı dönemde ortaya çıktığının düşünülmesi söz konusu ilklik iddiasının öykü için de geçerli olma olasılığını gündeme getirmektedir.

Uzun, “*Müsameretname*’yi meydana getiren bölümlerden kimi küçük boyda 50-60 sayfalık uzunca hikâyeler, kimisi 130-140 sayfayı bulan romanlar halindedir” (13) diyerek *Letaif-i Rivayat*’taki gibi metinlerin türlerine uzunluklarından yola çıkarak karar vermekte ve bu doğrultuda kitaptaki “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” adlı 144 sayfalık metnin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’tan sonra roman türündeki ikinci yapıt olduğunu söylemektedir (14). İsmet Uzun’un bu değerlendirmesi metinlerin çerçeve öyküleme tekniği bağlamındaki bütüncül algılanışını sayfa sayısına göre bozmaktadır. Sabahattin Çağın da tek bir olay üzerinde yoğunlaşılmanın, anlatılan olayın yan olaylarla desteklendiğini öne sürerek bu kez “İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti” başlıklı metni

roman olarak nitelemiştir. Bu açıdan *Müsameretname*'nin neden ve nasıl ilk öykü örnekleri arasında sayıldığını ya da sayılamayacağını düşünmek gerekir. İki cüz hâlinde yayımlanan, sürprizin önemli rol oynadığı, birden fazla karakterin ve mekânın uzun yıllar içinde işlendiği “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” başlıklı metin ile üç cüz hâlinde yayımlanan, birden fazla karakter üzerine yoğunlaşan, on dört yıllık bir zamanı kapsayan, mekânın ayrıntılı olarak sunulduğu, eşzamanlı bakış açısının kullanıldığı, kitabın bölümlere ayrılmış olan tek metni, “İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti” arasındaki benzerlik ve farklılıklar göz önüne alındığında roman nitelemesinin gerekçelerinin yetersizliği açığa çıkmaktadır.

Diğer yandan burada aslında Uzun farkında olmadan önemli bir sorunsalı göstermektedir. Bu da *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* gibi Tanzimat sonrası dönem yapıtlarının *Müsameretname*'deki aşağı yukarı aynı uzunluktaki metinlerden nasıl bir farkı olduğudur. Şu ana kadar edebiyat tarihlerinin hiçbirinde *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* roman dışındaki bir tür kapsamında değerlendirilmemiştir. Peki benzer özellikler gösteren başka metinlerin öykü mü roman mı olduğu yolundaki kararsızlığın nedeni nedir? Görülen o ki, bir metnin başlı başına kitap olarak basılmasının yarattığı algı ile benzer bir metnin bir süreli yayında ya da diğer cüzlerle birlikte bir kitabın parçası olarak yayımlanmasının oluşturduğu algı birbirinden farklıdır. Ayrıca yazarın bu iki yoldan birini tercih etmesindeki seçiciliğin anlamı da dikkate alınmalıdır. Bu açıdan Emin Nihat'ın “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” gibi bir metni ayrı bir kitap olarak değil, *Müsameretname*'deki çerçevenin bir parçası olarak tasarlaması ayırt edici bir nokta olarak görülebilir.

Cevdet Kudret'e göre "Emin Nihat'ın hikâyelerinde, Divan edebiyatı hikâyeleri (mesneviler, mensur hikâyeler) ile halk hikâyelerinden (meddah hikâyeleri vb.) yeni hikâyeye geçişin belirtileri kendini göstermektedir. Eskiden yeniye geçişin bu ilk ürünlerinde eski ile yeninin özellikleri her noktada iç içe yürümektedir" (25). İsmet Uzun da kitaptaki metinlerin Divan edebiyatı ve halk hikâyelerinden ciddi ölçüde etkiler taşıdığı konusunda hemfikirdir. A.H. Tanpınar ise özellikle "Binbaşı Rıfat Bey'in Sergüzeşti" ve "Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti" adlı metinler üzerinde durur ve yüzeyselliğini eleştirmekle birlikte işlenen konuların, olayların kurgulanış biçimlerinin, düşünce tarzlarının ve bakış açılarının geleneksel anlatılardan farklı olduğunu belirtir:

Bunlardan birincisi -icat kabiliyeti sadece satıhta çalışan bir eser!- Müslümanları Hristiyan etmeye çalışan bir Avrupalı kadının çapraşık oyunlarından son dakikada kurtulan bir Türk gencinin hikâyesidir. İkincisi ise, İngiltere'deki tahsili esnasında bir İngiliz kıızıyla sevişen bir Türk kaptanının başından geçenlerdir. Birinci hikâye hakikaten avam fîribâne bir vak'a ile o zamanlar yavaş yavaş cemiyetimizde bir mesele olmaya başlayan ve aile felâketlerine sebep olan Beyoğlu hayatına girer. İkincisinde ise, Türk hikâyesi memleket dışına çıkar; fakat ne kadar gözleri kapalı olarak! Ne Londra, Londra'dır ne İngiltere İngiltere. Bununla beraber ne olsa bu hikâyede örf ayrılığı, dış âlem tasviri, kızın babası ve akrabası gibi ikinci, üçüncü derecede şahısların portreleri, hatta hususiyetleri, edebiyatımızda başlangıç sayılabilecek şeylerdir. (267)

Görüldüğü gibi *Müsameretname* için yapılan değerlendirmeler *Letaif-i Rivayat* bağlamında yapılanlardan farklı değildir. Bu kitapta da öne çıkan nokta

anlatılanların inandırıcılık ve gerçeklik boyutudur. Daha önce vurgulandığı gibi Batılı eleştirilerde türün daha çok anlatım, kısalık, kurgu gibi biçim özellikleri öne çıkarılırken, özellikle *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname* gibi ilk dönem yapıtlarında can alıcı nokta olarak gerçekçiliğin imlenmesi dikkat çekicidir. Oysa Batı edebiyatları bağlamında gerçekçilikten söz ederken öykünün klasik romanın artık sıradanlaşan gerçekçiliğine bir tepkiyi de beraberinde getirdiği üzerinde durulmuştu. Bu nedenle olsa gerek Selim İleri “Ahmet Mithat’ın öyküleriyle *Müsâmeretnâme*’nin bellibaşlı özellikleri [...] Tanzimat Edebiyatı’nda da öykünün gelişemediğini, bir öykü ‘kavrayışının’ gövermediğini imler. Dolayısıyla Batı’ya açılmanın çağcıl bir öykü yaratımında büyük, sağlam bir etkisi olmadığını söyleyebiliriz” (3) demek ve aradaki farkı bir olumsuzluk olarak yansıtmaktadır. Gerçekçiliğe yönelik bu odaklanışın Osmanlı özelindeki anlamı yine altını çizeceğim gibi iki türün ortaya çıkışının da yakın zamanlarda gerçekleşmesi ve dolayısıyla Batı edebiyatlarında öncelikle roman türüyle kendini belli eden yeni bir anlayışın, dünya görüşünün, Osmanlı edebiyatında kendi görünüşünü kazanırken iki türü de ve hatta kendine özgü melez bir türü kullanmış olmasıdır denilebilir. Tam da bu nedenle gerek *Letaif-i Rivayat* gerekse *Müsameretname*’deki metinlerde, Batılı ölçütlerde sıraladığımız lirizm, şiirsel anlatım, yoğunlaştırılmış dil gibi özellikleri görmeyiz. Ayrıntıların kazandığı önem de, metinde anlatılmayan kısımların ayrıntıların sunulmasıyla okur zihninde tamamlanması bağlamında değil, gerçekliğin pekiştirilmesi anlamında yorumlanmalıdır. Örneğin “Binbaşı Rıfat Bey’in Sergüzeşti” başlıklı kitabın daha ilk metninde Rıfat Bey vapurda karşılaştığı yabancının fiziksel özelliklerinden, kılık kıyafeti ve şahsi eşyalarından yola çıkarak yaşı, milliyeti ve bazı kişilik özellikleri konusunda tahminlerde bulunur; bu kısım karakterin gerçekliğini pekiştiren ayrıntılar bakımından önemlidir.

“Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” başlıklı metinde geleneksel anlatılardan farklı bir teknik olarak Behçet Efendi’nin kendi kendine konuştuğu kısım ilginçtir. Burada karakterin kafasından geçenler, geleceğe, olasılıklara ilişkin kafasında kurdukları, kendi kendine sorup yanıtladıkları 2. kişi anlatımıyla 1. kişi anlatımının iç içe girdiği bir konuşma üslubuyla üç sayfa boyunca verilir. Örneğin karakter başlarda kendisiyle şöyle konuşur: “Ben artık mutlaka İstanbul’a gitmeliyim ve hem de kendi işimi kendim görmeliyim. Mademki ben böyle gayet dar bir hâldeyim, ne yapıp yapıp şu el işlerinden elimi çekmeliyim. Lâkin İstanbul’a nasıl gideceğim? Evet, işte orasını galiba bir türlü beceremeyeceğim” (83). Daha sonra ise zaman zaman kendine “sen” diye hitap edip soru sorarak sonra bunu yanıtlar: “Lâkin bu gibi mühim maddelerde bir kere de talihinin yardım edip etmeyeceğini hesaba dahil etmeli değil mi? Çünkü ya senin firar edeceğin sırada kullanacağın tedbirleri bozar bazı müşkiller zuhur ederse? Mesela ne gibi? Evet, sen gece gündüz paşanın hizmetinde olduğun cihetle dairede herkesin gözü önündesin” (84-5). Bu bölüm karakterin kendi kendine yaptığı akıl yürütmenin ve dolayısıyla öz bilinçliliğin göstergesi olarak önemlidir.

Yine klasik anlatılarda rastlanan rüya motifiyle ilişkilendirilen Behçet Efendi’nin gördüğü rüyalar, geleceği haber vermeleriyle sembolik anlam taşımaktadırlar. Ancak rüyalara inanma ve bunların doğru çıkması dışında akla kesin bir güven söz konusudur. Akla olan bu güven, Makbule adlı karakterin karanlıkta kendisini peri olarak tanıtmaya ve bunu destekleyecek pek çok şeyin olmasına karşın Behçet Efendi’nin “Ben bu sözlerden biraz şüphe etmekten de halî olamadımsa da ruhanîların benî beşere bu derecelerde kesb-i münasebet ve izhar-ı muhabbet ve mecburiyet edebilmelerini de bir türlü daire-i akıl ve itimada kabul ettiremediğimden” (95-6) sözlerinden de anlaşılacağı üzere buradaki söz konusu

güven ve batıl inançların sorgulanması, klasik rüya motifinin kullanıldığı zihniyetten farklılığı imlemesi bakımından önemlidir. Metinde olağanüstü unsurların bulunmaması ve ilk başta gizem yaratmak için varmış izlenimi yaratılsa da bu düğümlerin uzun uzadıya, tek tek açıklanması akılla açıklanabilirliğe vurgu yapmaktadır.

“Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” metninde anlatılan yolculukta zamanın geçişinin karakterler tarafından sıkıntılı ve yavaş algılanması, ayrıca uzun süre denizde olmanın verdiği psikolojik hâlden bahsedilmesi zamanın psikolojik algısı bakımından önemliken, “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti” başlıklı metinde fiziki özellikler çok ayrıntılı olmasa da, bir yerde rüzgâr nedeniyle vücuda yapışan çarşafın belli ettiği vücut hatlarından bahsedilmesi gerçekliğin sunumu bakımından yine önemli bir dikkattir:

[S]eksen yüz hatve ileride bir hoş manzara gözlerimi almaya başladı. Bu manzara, yokuşun yüksecek bulunan sol tarafında yayan çıkmakta olan iki kadının birisiydi ki, derece derece yokuşu yükseldikçe, rüzgâr da aldı mı, arkasında gayet parlak bir ferace rüzgârın deli deli esmesinden taraf taraf vücuduna sarılıp temas ettikçe parça parça tenasüb-i endamını teşkil eder ve her esişte bir başka türlü halâvet-i reftarını tasvir eylerdi. (207-8)

Aynı metinde Leyla ile Mecnun gibi geleneksel anlatılardaki olay ve karakterlerin artık eskilerde kaldığının ima edildiği dolayısıyla yine zihniyet değişiminin izlerini taşıyan şu sözler bulunmaktadır:

Hem onların her birisi aşk içinde bir ibret gösterdi. Kimi kayalar deldi, kimi sahralara vurdu! [...] İşte onların her birisi muhabbet yolunda çekmedikleri mihen ve meşakkat kalmadı. [...]

Sen arkandaki alafranga esvaplarını mı bırakacaksın? Bari cihanda birkaç evlat yetiştir de teksir-i ebna-yı milletine sebep ol veya hiç olmazsa bir hayr-ı halef bırak da neslinden gelenlerin mahzar-ı yad-ı hayr-naki olasın. Yoksa seninkisi kâr-ı akıl değildir. (257)

“Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti” metninde de kış mevsiminde yapılan zorlu yolculuğun anlatıldığı kısımda karakterlerin üşümesi, acıkması, uyku ihtiyaçları onları çok canlı kılmaktadır. Yine kış koşullarının anlatıldığı ve dış mekânın da iç mekân kadar yoğunlukta olduğu mekân betimlemeleri okura köle olarak yapılan yolculukta çekilen eziyeti duyumsatması bakımından önemlidir.

“İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti” metninde ise baştaki çevre betimlemesi, alay geçiti, kalabalıklar son derece renkli ve gerçeğe yakın biçimde anlatılmaktadır:

Vakta ki alay gele gele Ortakapı ve Bab-ı Hümayun’dan şeref-zuhur ve Ayasofya ve Sultanahmet meydanlarından mürur ile Divanyolu’na girerek türbe-i müşarünileyh piş-gâhına vasıl oldukta, ihtiraat-ı cedide-i nariyeden olarak o meydancığa vaz’ olunmuş olan rengamiz maytap ve çarkıfelekler tenvir ve iş’al olunduğu gibi enzar-ı nüzzar vehleten birkaç saniyeler müstağrak-ı ziynet ve mesar olduysa da badehu lodos cihetinden hubub etmekte olan bad-ı nesim o maytap ve püskürme fişeklerden hasıl olan kükürtlü dumanlarla kıvılcımları türbe-i şerif önündeki kadınlar üzerine sevk ve tehdim eyledi. [...] derken saçılan şerarelerden içlerinden birisinin yaşmağı tutuşmasıyla orada bir gulguledir koptu ve bîçareler hep birden telâş ve heyecana gelerek artık birbirlerini çiğnercesine hemen türbe-i şerifin iki tarafındaki sokaklardan Cağaloğlu’na doğru firara başladılar. (368-9)

Bu metinde dikkati çeken diğer bir nokta hikâyeyi anlatan Rıza Bey'in hikâyesinin içinde kendi geçince, her ne kadar başka bir karakterin ağzından çıkanları aktarsa da “kur'a keşidesiyle riyaset Rıza Beye isabet eyledi” (458) diyerek kendinden “ben” diye bahsetmeden 3. kişi olarak söz etmesidir. Sayfanın altına da dipnot olarak “nakil-i sergüzeşt” konulmuştur. Bu ise anlatılanların yazılı oluşuna ve dinleyiciden okur aşamasına geçildiğine vurgu yapmaktadır.

Klasik anlatılardan bu yönleriyle yer yer ayrılan ve *Letaif-i Rivayat* için yapıldığı gibi gerçekçilik açısından tür bağlamında olumsuzlanan *Müsameretname*'nin genel özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz: Başlıklar “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti”, “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” gibi ana karakterlerin sergüzeştlerini imleyen kalıplar biçiminde kullanılmıştır. Geleneksel anlatılarda görülen bir özellik olan bu durum örneğin *Decameron*'da da da metinlerin yalnızca sayılarla birbirinden ayrılması biçiminde görülür. *Decameron*'u Türkçeye çeviren ve kitabın başına “Boccaccio ve Decameron” başlıklı bir ön söz yazan Rekin Teksoy, yapıtın “biçimsel yönleriyle ‘ortaçağ’ temalarına bağlı kal[dığını]” (9) belirtmektedir. *Müsameretname* için de biçimsel açıdan daha çok geleneksele bağlı kaldığı ancak içerik bakımından farklılıklar gösterdiği söylenebilir. Ancak içeriğe ilişkin farklılıkları gerçekçilik ile açıklayan yaklaşımların daha önce de belirtildiği gibi Batılı, üstelik de tek bir Batılı gerçekçiliği temel aldıklarına dikkat edilerek değerlendirme yapılmalıdır. Oysa *Müsameretname* özelinde geçerli olan gerçekçilik akımına bağlılık değildir. Dolayısıyla bu özelliğe bağlı olarak modern öyküye aidiyeti konusunda yargılarda bulunmak hatalıdır.

Metinler *Letaif-i Rivayat*'ta olduğu gibi merak uyandırmaya çalışan, aşk konusuna ağırlık veren niteliktedir. “Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti”

başlıklı metnindeki çerçeve anlatıda yazar-anlatıcının, iç metnin anlatıcısı olan Şakir Bey'in kendi başından geçen olay kısa olduğu için onu anlatmak yerine yine kendisinin yardımıyla çözülen başka bir hikâye anlattığını söyleyerek sözü Şakir Bey'e vermesi, uzun ve çetrefilli hikâyelerin tercih edildiğini göstermektedir (270). Dolayısıyla eleştirmenlerin uzunluğu roman türünün bir sonucu ya da koşulu olarak görmeleri ile bu sözlerde dile getirilen tür beklentilerinden çok, entrika sağlamaya dayanan uzunluk arasında fark vardır. Bu nedenle uzunluk, entrikaya bağlı olay ağırlıklı kurgu, kapalı son gibi özellikleri öyküyle ya da bazı eleştirmenlerin getirdiği ayrım sonucu modern öyküyle bağdaştırmayan yaklaşımlar, Osmanlı'da farklı koşullarda gelişen düzyazının öykü, roman ve geleneksel anlatılar özelinde tartışılan özelliklerden bazılarını sergileyen melez bir tür ortaya çıkarma olasılığı üzerinde hiç durmamaktadırlar.

Metinlerde olayların gelişimi yer yer karakterlerin özelliklerinden kaynaklanmakla beraber, tesadüflerin rolü göz ardı edilemez. Bu kitapta da karakterlerin iç yaşantılarından çok olayların anlatımı temel alınmıştır. Karakterlerin canlılığı, inandırıcılığı konusunda daha önce *Letaif-i Rivayat* bağlamında dile getirilen yargılar burada da geçerlidir. Karakterlerin karmaşık olduğu söylenemez ve birbirlerinden ciddi ölçüde ayrılacak farklılıklar sergilememektedirler. Ayrıca çok uzun yıllar geçse de karakterler birbirlerini unutmamakta ve fiziki özellikleri dışında konuşmaları, kişilikleri dikkat çekici bir değişime uğramamaktadır. Bu açıdan bakıldığında metinlerin sıradan insan gerçekliği ve psikolojisi üzerine eğilme gibi amaçlarının olmadığı ortadadır.

Sıradan insan gerçekliği başlığı altında önceki bölümde üzerinde durulduğu gibi bu ölçütün yerine getirildiği tür olarak Robert F. Marler modern öyküyü göstermektedir ve Poe gibi klasik hikâye yazarlarının metnindeki karakterlerin

değişmeyen, kalıp özellikleri nedeniyle “romans figürlerini” anımsattıklarını ve “her zaman her şeyi bilen anlatıcının ileri sürdüğünden öte bir iç yaşamları” olmadığını söylemektedir (130). Ayrıca bu hikâyelerde “kesin çözümlerle sınırlanmış olan problemleri[n] ve çatışmaları[n] basit” olduğunu ve “didaktik ahlakçılık” bulunduğunu, zaman ve mekânın genellikle soyutlandığını da söyleyerek eleştirir (130-1).

Bu eleştiriler Osmanlı-Türk edebiyatı öykü eleştirisinde halk hikâyelerine, sözlü gelenekte gelişme gösteren klasik hikâyelere ve Tanzimat sonrası dönemde yazılan örneklerle yöneltilen eleştirilerle koşutluk sergilemektedir. Bu arada her ne kadar Marler, Poe’nun öykülerindeki yüzeysel gerçekçiliği eleştirip, bunu romanslara bağlasa da yazarın neden-sonuç ilişkileri konusundaki titizliğini görmezden gelmesi dikkat çekicidir. Oysa bu nokta üzerinde Tanzimat sonrası ilk örnekler için önemle durulmakta ve modernliğin ve gerçekçiliğin göstergelerinden biri sayılmaktadır. Dolayısıyla modernliğin ölçütlerinin de değişken olabileceği dikkate alınmalıdır.

Görüldüğü gibi burada “*short story*”yi yani öyküyü modern olarak gören, geleneksel öykü olarak nitelenen “*tale*”i, dolayısıyla Poe gibi yazarları ise modern dışına iten bir yaklaşımla, “*short story*”yi klasik ve modern ayrımı gözetmeden daha doğrusu modernliği alt tür nitelendirmesinde sıfat olarak kullanan ve Poe gibi yazarları türün öncüleri olarak gören yaklaşım arasındaki farklılık sorun doğurmaktadır. Poe’nun öykünün babası oluşu ve Osmanlı-Türk edebiyatına göre “modern” olduğu konusunda kuşku duymayan Türk öykü eleştirisinin bu durumunda, Tanzimat sonrasındaki ilk örnekler, taşıdıkları bazı dikkatler nedeniyle geleneksel halk hikâyeciliğine karşı modern öykünün doğuşunu mu imlemektedir; yoksa asıl 20. yüzyılda gelişen yeni öykünün karşısında klasik ve geleneksel öyküyü mü temsil etmektedirler? Ancak hangi bakış açısıyla ele alınırsa alınsın *Letaif-i*

Rivayat, *Müsameretname* gibi yapıtları klasik ya da modern oldukları yönündeki çeşitli gerekçelerle Edgar Allan Poe’nun ya da Hawthorne’nun öykülerine benzetmek ya da aynı biçimleri, atmosferi bulmak söz konusu değildir; bu farklılık ise özgül koşulların biçimlendiriciliğinin sonucudur.

Müsameretname’deki karakterler üzerine yukarıda yapılan değerlendirmelerin yanında araştırmacıların bu kitabı geçiş yapıtı olarak nitelendirmelerine temel hazırlayan “yeni” atılımların izleri de görülmektedir ve *Letaif-i Rivayat*’ta da görüldüğü gibi yeni olduğu belirtilen bu izler çoğunlukla gerçekçilikle ve temayla ilgilidir. “Binbaşı Rıfat Bey’in Sergüzeşti” metninde Rıfat Bey’in vapurda rastladığı adama ilişkin gözlemleri dikkate değerdir:

Çünkü nasiye-i hâli elli beş yaşından aşağı göstermeyip kır ve kabaca sakallı ve beşeresinden eser-i zaaf-ı pîrî zahir ve nümayan olduğu hâlde bıyıklarının gayet burulu ve dimdik duruşu meşrep ve efkârının zinde ve gençliğine delâlet eder idi. Kafa ve çehresinin şekil ve heyeti ve başındaki fesin suret ve vaziyeti bir ecnebî olduğunda şüphe bırakmadığı hâlde yeleğinde ve gömleğinin kollarında bulunan düğmeler sarı olup üzerleri askervari kabartmalı ay ve yıldız şekilleriyle müzeyyen idi. Ve bir de gözündeki altın gözlük gayet narin ve saat kordonu filân kont-ı İngilizkâri pek kibarsı bir şey olup kullandığı tabaka savatlı gümüşten gayet musanna ve kapağının üzeri Napoli ve Sicilya cezirelerindeki yanardağların resimleriyle müzeyyen olduğu hâlde içindeki tütünün acı acı kerih kokusundan yanında bulunanlar taciz olmakta idi. (27)

Ancak söz konusu edilen geçişin hangi yöne doğru olduğu daha doğrusu nasıl yorumlandığı önemlidir. Yani eleştirmenler geleneksellikten, modernliğe,

gerçekdışılıktan, gerçekçiliğe doğru bir geçişi ifade ederken Osmanlı edebiyatının gelenekselinden kopmayı başlangıç olarak Batılı anlamda modern ve gerçekçi olana gidişin altını çiziyorlarsa yukarıda tartışılan geleneksel, modern konusundaki sorunsalın neresinde yer aldıkları, Batı mı yoksa Osmanlı tarafıyla mı ilgilendikleri aynı zamanda eleştirilerdeki Batımerkezliliğin ortaya çıkması anlamına gelmektedir.

Yine “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” başlıklı metinde uzun deniz yolculuğu sırasında zamanın geçişinin karakterler tarafından sıkıntılı ve yavaş algılanması; ayrıca uzun süre denizde olmanın verdiği psikolojik hâlden bahsedilmesi zamanın psikolojik algısı bakımından, bu algı da karakterlerin canlılığına katkısı açısından önemlidir.

Kitaptaki bazı metinlerde olay örgüsünün geleneksel anlatılardan etkilendiği söylenilmektedir. Örneğin, “Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey’in Müsamere namesi Üzerine Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezinde, yapıttaki “geleneksel” ve “modern” özellikleri ortaya koymayı amaçlayan Yasemin Aras, “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” metnindeki olay örgüsünün karakterlerin başından geçen bazı olaylar nedeniyle geleneksel anlatılara, halk hikâyelerine benzediğini söylemektedir (177). Örneğin Behçet Efendi’nin babasının ölümünün ardından evlenmek için para bulmaya çalışması ve İstanbul’dan uzaklaşması, halk hikâyelerindeki rakipler gibi olan Bosna valisi vs. Ayrıca sevgililerin mektepte tanışıp birbirlerine âşık olmalarını divan edebiyatı ve halk hikâyeleriyle ilişkilendirmektedir (177). Ancak dönemi içinde kadın ve erkeğin karşılaştığı, birbirlerini tanıma şansı yakaladıkları mekânların sınırlı oluşu düşünüldüğünde aslında bunu mutlaka halk hikâyeleri motifine bağlamak gerekmez kanımca. Ayrıca yukarıda vurgulandığı gibi *Letaif-i Rivayat*, *Müsamere name* gibi Tanzimat dönemi yapıtlarının geleneksel ve modern özelliklerini belirlemeye yönelik

buna benzer çalışmalarda, belirlenen özelliklerin nasıl yorumlandığına dikkat etmek gerekir.

Öte yandan kitaptaki “Gerdanlık Hikâyesi” başlıklı metin bağlamında eleştirmenlerin birbirlerini yineleyen iddiası, bu metnin Alexandre Dumas Fils’in (1824-1895) “Kraliçenin Gerdanlığı” adlı yapıtından tercüme edildiği yönündedir. Dr. Sabahattin Çağın, metnin “Ermeni harfleriyle basılmış Türkçe bir kitaptan okun[duğunu] ve tercüme bir eser” (17-8) olduğunu söylemektedir. Çağın, Mustafa Nihat Özön’ün bu metnin aslının Alexandre Dumas Fils’e ait olduğu yolundaki düşüncesine de dipnotta yer verir (18). Eleştirmenleri metnin çeviri olduğu konusunda yanılgıya düşüren şey metnin başında yer alan giriş bölümünde Gerdanlık Hikâyesi tercümesinin okunduğunun söylenmesidir (180). Hatta bu nedenle *Müsameretname* çalışmalarında söz konusu metni inceleme konusu yapmaya gerek duyulmamıştır bugüne kadar. Burada metnin çeviri olduğuna ilişkin bu ön kabul, Alexandre Dumas Fils gibi bir yazar ile hakkında doğru dürüst bilgi sahibi bile olmadığımız, her fırsatta Batı edebiyatlarını özellikle de Fransız edebiyatını taklit ettiği söylenen bir yazarlar kuşağı içinde yer alan Emin Nihat arasında yapılan karşılaştırmaların sonucudur. Oysa Dumas’nın “Kraliçenin Gerdanlığı” olarak Türkçeye çevrilebilecek olan *Le Collier de la Reine* adlı bir kitabı bulunmakla beraber, kitap doksan sekiz bölüme ayrılmış uzunluğu, kişi kadrosu ve olaylarıyla *Müsameretname*’deki metinden çok farklıdır. Edebiyat tarihlerinde roman olarak nitelenen söz konusu kitapta “Gerdanlık Hikâyesi”ndeki bazı karakterler ve anlatılan tek olay yer almaktadır; ancak tamamen farklı bir üslup, biçim ve ağırlıkta, çünkü doksan sekiz bölümden oluşan kitap pek çok başka olayı ve kişiyi de konu edinmektedir. Ayrıca kişilerden, mekânlardan ayrıntılı olarak söz eden kitapta diyalogların son derece ağırlıkta olduğu gözlemlenmektedir. *Müsameretname*’deki

metinde ise kişilerin sadece sosyal konumlarından ve bazı kişilik özelliklerinden genel olarak bahsedilmekte, diyaloglara pek yer verilmeden olayın anlatımına geçilmektedir. Anlatım sırasında karakter-anlatıcının araya girerek yaptığı yorumlar da bulunur. Görüldüğü gibi bu metin bağlamında Batı'yı olduğu gibi taklit etmek söz konusu değildir. Dolayısıyla eleştirmenlerin de bu önyargıdan ve sözünü ettiğim ön kabullerden sıyrılarak dönem metinlerine yaklaşmaları edebiyat tarihi açısından daha sağlıklı sonuçlar verecektir. O hâlde Dumas'nın kitabından konu bakımından esinlenen bu metin, ele aldığı tek olay ve uzunluğa bakılarak öykü türü içinde değerlendirilebilir mi? Burada yine yukarıda altı çizilen kitap olarak yayımlanma ile kitabın parçası olma arasındaki ayrım üzerinden yorum olanağı doğmakta ve Emin Nihat'ın metni boyut ve biçim yönünden değiştirmesi farklı bir tür ihtiyacını düşündürmektedir.

Metinlerdeki olay örgüsü merak uyandırmak için eksik bırakılan yerlerin daha sonra başka bir karakter tarafından anlatılması dışında kronolojik bir seyir izlemektedir. Ancak “İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti” metninde olayların bir kısmı kronolojik bir sırayla verilmekle beraber özellikle baştaki bölümlerde farklı kişilerin eşzamanlı eylemlerinin anlatılması ve böylece bakış açısının farklı karakterlere yönlendirilmesinin, bu metni diğer metinlerdeki eşzamanlılıktan farklı bir konuma taşıdığını da belirtmek gerek. Bu farklı tekniğin metni roman olarak yorumlama konusunda Sabahattin Çağın'ı etkilediği de düşünülebilir.

Çerçeve anlatım tekniğine bağlı olarak karakter-anlatıcıların bakış açısı söz konusudur. Yalnızca, “Gerdanlık Hikâyesi”nde anlatımdan değil, “okumadan” bahsedilmesi fark yaratmaktadır: “[K]endisinin o misillü şayan-ı ibret sergüzeşti olmayıp varsa da ufak tefek vakalardan ibaret olduğunu ifade ile, fakat nevbetine

mukabil olmak üzere âsâr-ı milliyelerinden en ziyade mezaya-pesend-i tab'ı olan bir Gerdanlık Hikâyesi tercümesini okuyup garabet-i mealinden hakikaten huzzarı memnun bıraktı" (180). Metinde anlatıcının Hamparsun Ağa olduğu söylenirken, öte yandan Hamparsun Ağa'nın da bunu tercümeden "okuduğu" belirtilir; dolayısıyla metinde karakter olarak yer almayan olaylara dışarıdan bakan anlatıcının Hamparsun Ağa olmadığı düşünülebilir; çünkü metnin bir yerinde "İşte dünyada bu derece namdar olan bu gerdanlığın taaccüplü hikâyesidir yazacağımız" (184) denilmektedir. Ancak metinde "Hikâyeyi yazan der ki, Kalistro adamını tanır idi ve iyi bilir ki" ifadesi de geçmektedir. Dolayısıyla anlatıcı konusunda bir belirsizlik vardır.

Metinlerin hepsinde *Letaif-i Rivayat*'ta olduğu gibi ders verme amacı ve bunun beraberinde gelen kapalı son söz konusudur. Anlatılan hikâyelerin ibretlik oluşlarına vurgu yapılmaktadır. Bu nedenle anlatıcıların oluşturduğu topluluk da kitapta "mecma'-ı ibret olan şu meclis" (179) biçiminde nitelenmiştir. İki kitaptaki metinlerde de ders, ibret verme amacının bulunması Batılı ölçütler karşısında eleştirilerin odaklandığı noktalardan biridir. Oysa hem öykünün Doğu ve Batı'da aynı gelişim çizgisini sürdürdüğü gibi son derece sorunlu bir düşünce öne sürülmekte, hem de öykü türünün ilk örnekleri olarak ortaya konulan, *Cantenbury Hikâyeleri* ya da *Decameron* gibi sonunda kahramanın dersini aldığı ve böylece okura da ibret olarak sunulduğu metinlerin varlığı unutulmaktadır.

Kitapta çoğunlukla kapalı mekânlar kullanılmıştır; özellikle de sahneler *Letaif-i Rivayat*'ta olduğu gibi iç mekânlarda geçmektedir ağırlıklı olarak. İstanbul dışı mekânların sayısı oldukça fazladır. Bu durum eleştirmenler tarafından özellikle dikkat çekici bulunmuş ve bütün "eksiklikler"e karşı bir gelişme adımı sayılmıştır. Ancak bir yandan da aynı metinde değişik mekânların kullanılması bir ana, olaya ve bununla bağlantılı olarak mekâna odaklandığı belirtilen öykü ölçütüne ters

düşmektedir. İstanbul dışındaki yerlerde de iç mekânların kullanımının ağırlıkta olmasının nedeni mekânların çoğunlukla yalnızca adlarının verilmesinde kendini gösterir. Acaba Emin Nihat mekân betimleme konusundaki yetersizliğine mi işaret etmektedir bu durum, yoksa önemli olan deneyimin yani olayın aktarılması olduğu için gerek mi duyulmamıştır? Kuşkusuz pek çok araştırmacıya göre sözlü kültür etkisine bağlanabilecek olan mekâna ilişkin bu ilgisizliğin nedeni, Walter Benjamin'in *Son Bakışta Aşk* adlı kitabında yer alan "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı yazısında dile getirdiği "ağızdan ağza aktarılan deneyim[in]" (78) inandırıcılık yaratmaktan çok, "hayatın pratik meseleleriyle ilgilenme" (80) ve bilgi vererek uyarmak yönünde işlev taşımasıdır. Karakterlerin psikolojilerinden çok, olaylarla ilgilenilmesini de Benjamin şöyle açıklar:

Bir hikâyeyi hafızaya mal etmekte hiçbir şey psikolojik çözümlemelerden kaçınan o veciz, bakir anlatım kadar etkili değildir. Hikâye anlatıcısının psikolojik nüanslardan vazgeçışı ne kadar doğal yollardan olursa, hikâyenin dinleyicinin hafızasında yer etme şansı da o kadar artacak, hikâye tümüyle ona mal olacak, dinleyicinin onu er ya da geç başkalarına aktarma eğilimi o kadar büyük olacaktır. (84)

Peki bu sözü edilenler yazılı metinlere taşındığında, değer biçme konusunda yazılı kültürle özdeşleştirilen Batı uygarlığının ölçütlerini kullanmak acaba ne kadar yerinde bir tutumdur? Görülen o ki, bu soruya verilecek yanıt olumsuzdur.

Kitaptaki ilk metinlerde bir sayfayı bulan uzun tümcelere, süslü bir dil kullanımına rastlanması ve noktalama işaretlerinin bulunmaması dikkat çekicidir. "Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti" metniyle beraber noktalama işaretlerine geçildiği görülür. İlerleyen metinlerde tümceler kısalmışken, dil de görece daha sade bir duruma gelmekte ve atasözleri, deyimler kullanılmaktadır.

Ayrıca “Faik Bey ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti” başlıklı metinde yine biraz süslü bir dile ve biraz uzun tümcelere kayıldığı görülmektedir. Bunun nedeni belki “mümeyyizan-ı aklâm-ı şahaneden” diye bahsedilen anlatıcının konumuna uygun bir dil kullanmasını sağlamaya bağlı görülebilir. Aynı metinde parantez içinde “(Acısından dudakları titreyerek)” (327), “(O derya gibi mavi gözlerini silerek)” (464) gibi karakterlerin hareketleri, mimikleri konusunda bilgi verme işlevi olan tiyatro oyunlarındakini andıran ifadelerin fazla olmamakla birlikte kullanıldığı görülmektedir. *Letaif-i Rivayat*’ta da bunun gibi parantez içi ifadeler yer yer kullanılmaktaydı. Okurun kafasında karakterlerin hâlini bir oyundaki gibi üstelik dolaylı olarak söylenecek çok fazla söze ihtiyaç duymadan canlandırma amacı olarak açıklanabilecek bu duruma, ele alınan diğer iki kitapta rastlanmaması gerçekliğin kurgulanmasında meydana gelen farka bağlanabilir.

Metindeki diğer ilginç nokta “Nevbet-i rivayet mümeyyizan-ı aklâm-ı şahaneden Şakir Beye geldikte” (270) sözleriyle hikâyeyi anlattığı söylenen Şakir Bey’in hikâyenin içinde kendi geçince, her ne kadar başka bir karakterin ağzından çıkanları aktarsa da kendinden “ben” diye bahsetmeden, ”Kendi komşusu olan mümeyyiz Şakir Bey” (363) sözlerinde olduğu gibi 3. kişi olarak söz etmesidir. Bu, yazar-anlatıcının karakter-anlatıcının varlığını silikleştiren belki de bilinçsiz bir müdahalesi olarak yorumlanabilirdi; ancak dipnotta “Nakil-i sergüzeşt” (364) olarak vurgu yapılmış olması bu yorumu geçersiz kılmaktadır.

Bu arada, ara sıra dil kullanımında kendini belli eden bir üslup tutarsızlığı söz konusudur. Örneğin, “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanımın Sergüzeşti” metninde “Ah zalim felek! Beni en sonra böyle müebbeden ateş-i firkatlere yakıp kül etmek için mi bu sûzişli felâketlere yetiştirdin?” diyerek ağlamaktan eşk-i çeşmim hûn ve katrat-ı sirişkim dide-i bârâna ibret-nümun oldu”

(66) sözlerinde kendini gösteren divan edebiyatı söylemi, “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti” başlıklı metinde de “Ey saki-i devran! Senin dest-i cefa-peyvestinden cûra’-keş-i mihr-i muhabbet olanlar neşe-yab-ı bezm-i canan mı olur? Yoksa encam-ı kâr böyle ser-be-zemin-i humar-ı hicran mı kalır? Ey felek-i gaddar! Bunca demdir ümid-i visali ile yaşayan bir mehparenin vadî-i firkatteki hayat-ı elem-nâkini de mi çok gördün?” (248-9) biçiminde görülür.

Bütün bu verilerden yola çıkarak ve ikinci bölümdeki ölçütlerle karşılaştırarak *Müsameretname*’ye de “Batılı anlamda” öykü demek ve farklılık sergileyen özellikleri nedeniyle suçlamak son derece yanlış bir değerlendirmedir. *Letaif-i Rivayat* gibi gerçekliğe kendine özgü bir bakış açısıyla yaklaşıldığı bu metinlerde halk ya da divan edebiyatında görülen anlatılardan tam bir kopuş olmadığı gibi biçimsel ya da gerçekliğin ifadesi bakımından da Batı edebiyatlarıyla bir uyum söz konusu değildir. Dolayısıyla *Letaif-i Rivayat*’la sergiledikleri ortak özellikler göz önüne alınarak *Müsameretname*’nin de amacı doğrultusunda kendi odağını yaratan bir melezlik ürettiği düşünülebilir. Dolayısıyla varsayılan bir geçişin Osmanlı-Türk edebiyatından Batı edebiyatına doğru gerçekleştiğini savunmak edinilen bütün sonuçları bundan önce yapıldığı gibi acemilik ve beceriksizlikle açıklamayı gerektirerek, farklılıkların, yerelliklerin üzerini örtmektedir.

C. Küçük Şeyler

Samipaşazade Sezai’nin (1858-1936), 1890 yılında yayımlanan ve biri çeviri olan sekiz metinden oluşan *Küçük Şeyler* adlı kitabı daha önce de işaret edildiği gibi edebiyat tarihlerinde “Batılı” anlamda öykü türünün ilk örneği olarak geçmektedir. Tevfik Fikret *Küçük Şeyler*’in “nuvellerimizin mebde’i olduğu[nu]” (Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında ...*, 66) söylerken, Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasında *Küçük Şeyler*’i “Avrupa tipi küçük hikâye” olarak

nitelendirir ve kitabın “realist Fransız edebiyatının” etkisi altında olduğunu belirtir. Banarlı ayrıca edebî değerlerini yüksek bulmadığı hikâyelerin teknik bakımından iyi olduklarını dile getirir (950). Ahmet Hamdi Tanpınar ise her ne kadar ilk hikâyelerin pek çok eksiği olduğunun altını çizse de Sami Paşazade Sezai’den “Türk hikâyesinin yürüyüşünü beğenmeyen ve meşhur mukaddimesiyle âdeta realizmin esaslarını anlatan” (270) bir yazar olarak söz eder. Banarlı kitabın edebî değeri, Tanpınar ise eksiklikleri konusunda açıklamaya girişmez. Ancak zaten Batılı anlamda türün ilk örneği olduğunun söylenmesi, olası eksiklikler ve edebî değer düşüklüğünün ancak yeterince Batılı olmamaya bağlanması anlamına gelmektedir. Öte yandan Samipaşazade Sezai’nin bu kitabının önceki metinlerden daha başarılı olduğunun belirtilmesinin temelinde de Batı ölçülerine uygunluğun gösteriliyor olması son derece çarpıcıdır. Firdevs Canbaz “Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler” başlıklı yazısında *Küçük Şeyler*’i “modern Türk öyküsünün öncüsü yapan” özellikleri “Poe’nun öykü için vazgeçilmez olduğunu düşündüğü noktalarda örneğin uzunluk, tek bir etki yaratacak başarılı bir kurgu, şiirsel üslûba yaklaşma ve özellikle modern öykü için ayırt edici bir özellik olan ayrıntıların [...] yakalanıp konu edilmesi noktasında Türk öykü tarihinde bir ilk, büyük bir adım” (74) olarak yorumlayarak bu yaklaşımın bir örneğini sunar. Selim İleri de, Samipaşazade Sezai’nin bu kitapla “öyküyü andıran ustalıkli ürünler” verdiğini söyleyerek, “bu yapıtın ürünlerinden ‘Pandomima’, benim o güne kadar görebildiğim örneklerin hepsinden üstün. Artık doğaötesi güçler, rastlantılar ayıklanmıştır öyküden. ‘Pandomima’ yalın bir çizgide gelişir, karşılıksız kalan bir aşkı anlatır yalnızca. Uzaktan uzağa ruhsal sarsıntılara, kişilik çözümlemesine rastlarız bu öyküde” demektedir (4). Burada kullanılan “öyküyü andıran” ifadesi İleri’nin daha önceki

değerlendirmeleri de hesaba katılarak metinlerin Batılı öykü anlamında eksiklikler taşıdığını düşünmesine bağlanabilir.

Kendinden önceki öyküleri beğenmeyerek bir yenilikle geldiği söylenen metinlerin kısıklıkları, kişi kadrosunun azlığı, duygulara ilişkin verilen ayrıntılar gibi özellikleriyle Batı edebiyatlarındaki öykü metinlerini taklit ettikleri noktasında neredeyse birleşilmiş; kitabın “gerçek”, Batılı anlamda öykü olup olmadığı ya da kendine özgü yanları konusunda çok, asıl tartışma realist öykü olup olmadığına ilişkin yürütülmüştür.

İbrahim Necmi Dilmen, *Tarih-i Edebiyat Dersleri* adlı kitabında “Küçük Şeyler”deki Kediler, Düğün, Pandomima [...] gibi küçük hikâyeler[in] bizde ilk realist küçük hikâye” (237) olduğunu söylerken, Agah Sırrı Levend de *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı* kitabında yine *Küçük Şeyler*’in “realist küçük hikâye tarzı”nı başlattığını söyleyerek, “Sezai Bey’in bu eseri [...] hikâyede yalnız vak’aya ehemmiyet veren telakkiyi esasından sarsarak bu tarza yeni bir vadi-i tekamül açmıştır” (300) demektedir. Dolayısıyla *Küçük Şeyler*’in bu kez “gerçek” anlamda başlı başına öykünün ilk örneği olma özelliği taşımadığı, kendinden önceki *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname* gibi metinlerden ayrılarak “realist” olma özelliği taşımasıyla ilk olduğu gibi bir sonuç çıkmaktadır. “Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)” başlıklı yazısında Ahmet Mithat’ın Batı edebiyatının “ikinci sınıf” yazarlarını örnek aldığını söyleyen M. Orhan Okay ise “Servet-i Fünun döneminin hemen öncesinde gerçek hikâye ve roman yazarı bir bakıma Samipaşazade Sezai’dir” (72-3) demektedir. Okay’ın tersine Kenan Akyüz de, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* kitabında “Küçük Şeyler, yazarın küçük hikâyelerini toplar. Bunların, Batı tekniğinde yapılmış ilk Türkçe denemeler

olmaktan başka, mühimsenecek bir değerleri yoktur” (79) düşüncesini öne sürmektedir.

Anlaşılabacağı üzere *Letaif-i Rivayat* ve *Müsameretname*’den farklı olarak hem “Batılı” hem de daha edebî ve gerçekçi aynı zamanda bu nedenle gerçek öykü örneği olan ya da eleştirmenlerin yaklaşımları düşünüldüğünde “Batılı” olduğu için aynı zamanda edebî, gerçek öykü örneği ve gerçekçi sayılan *Küçük Şeyler* konusunda yürütülen tartışmalara bütün bu açılardan bakmak yerinde olacaktır.

Eleştirmenlerin öne sürdüğü gibi *Küçük Şeyler*’in Fransız gerçekçiliğinin etkisinde olduğunu söylemek aynı zamanda bu ithal gerçekçiliğin yeni bir tür getirmiş olduğu anlamına gelmektedir. O hâlde söz konusu olan yine taklittir. Ancak bu kez Fransız gerçekçiliğine uyduğu düşünülen metinler “ideal”, Batılı olana yaklaşımları bakımından övülürler. Oysa bu tarz değerlendirmelerde tıpkı öykü türünün diğer ölçütleri konusundaki tartışmalarda görüldüğü gibi sanki gerçekçiliğe ilişkin tek bir yaklaşım ve görüş varmış gibi bir izlenim uyandırılmaktadır. Murat Cankara tezinde bu konuyu derinlemesine inceleyerek iki yazar özelinde ve Batı edebiyatları bağlamında gerçekçiliğin nasıl farklı algılandığını yazarların düşünsel yazılarından yola çıkarak ortaya koymaktadır. Cankara’nın 19. yüzyıl sonu roman değerlendirmeleri karşısında getirdiği şu eleştiri, bu tezin konusu için de geçerliliğini koruyan yerinde bir bakış açısını yansıtmaktadır:

Bu nedenle, yazarların nasıl bir roman ya da gerçekçilik amaçladıklarından çok, ister istemez, Fransız gerçekçiliğinin temel ilkelerinden nasıl saptıkları odakta yer almıştır. Böylelikle, Türk romanı, daha baştan, bir sapma ya da bir yanlış anlama olarak ele alınmış olur. Bu türden bir eleştiriye göre, olması gereken bir

gerçekçilik modeli ve bu modelin temel varsayımlarını anlamayan ya da yanlış anlayan bir grup yazar vardır. (2-3)

Görüldüğü gibi ortada hem türün ikinci bölümde ele alınan ölçütleri hem de Türk öykü eleştirisinde ölçüt olarak getirdiği gerçekçilik açısından iki yönlü bir sorun bulunmaktadır. Oysa Cankara'nın tezinde ayrıntılarıyla ortaya koyduğu gibi gerçekçiliğin kendisi bazı genel eğilimler, etkiler dışında her edebiyatta farklı bir yol izlemiştir. Bu durumda *Küçük Şeyler*, Osmanlı'ya mı yoksa Batı edebiyatlarına karşın mı ilk realist öyküdür?

Diyorlar Ki adlı kitabında Ruşen Eşref Ünaydın'ın 1918 yılında Samipaşazade Sezai ile yaptığı söyleşinin "Sami Paşazade Sezai Bey" başlıklı metni yer almaktadır. Söyleşide Samipaşazade Sezai'nin edebiyatçıların kendi çevrelerinin ürünü olduğuna ilişkin şu sözlerine yer verilir:

Hani dehâlar çevrelerinin dışına çıkar falan diyorlar.
Doğrusunu isterseniz; bu bana biraz mübalağa gibi geliyor. [...]
Nedim'i neşelerle dolup taşırın da çevresi, Fuzulî'yi inleyen de çevresi, Nef'î'yi köpürten de çevresi [...] Edebiyata bu kadar yürekliliği, yükseklerden haykırmayı, zannederim, romantizm verdi.
Yoksa kuşatılmış olan bir şey, kendisini kuşatan şeylerin dışına nasıl çıkabilir? (34)

Yazarın çevrenin etkisine verdiği bu önem bile *Küçük Şeyler*'in yerelliğini, özgünlüğünü ve gerçekçilik yorumunu sorgulamaya bir gerekçe oluşturur.

Öncelikle bu kitaptaki metinlerin öykü türü içinde ele alınması gerektiği konusunda kısıtlıklarının da verdiği kanıyla genel olarak uzlaşım sağlandığı görülmektedir. Dolayısıyla daha önce ele alınan kitaplardaki gibi bir kısıklık tartışmasına bu metinler bağlamında rastlanılmamaktadır. Ancak bu kez Kayahan

Özgül gibi bazı eleştirmenler metinlerden bazılarında karakter-anlatıcılar ile yazar-anlatıcı arasındaki özdeşlikten yola çıkarak bunların öykü değil, yaşanmış olayların anlatıldığı bir edebî tür olan anı olduklarını öne sürmektedir (“Küçük Şeyler’de Fiktif ...” 64) . Yani kısalıkları nedeniyle bu metinlerin roman türü içinde değerlendirilemeyecekleri gibi bir ortak kanı sonucu, bu kez anı ile öykü türleri karşı karşıya getirilmiştir. Ancak yalnızca bakış açısından yola çıkarak ve Samipaşazade Sezai’nin kitabın ön sözüne yazdıklarını bu anlamda göz ardı ederek bu metinlerin anı olduklarını ileri sürmek zordur. Ayrıca söz konusu bakış açısının gözlemlenen gerçekliğin ilk ağızdan aktarılmasına hizmet ettiği savı da kolaylıkla öne sürülebilir.

Küçük Şeyler’in *Letaif-i Rivayat* ve *Müsameretname*’den farklı olarak cüzler hâlinde değil, başlı başına kitap olarak yayımlanmış olması ve metinlerin yazarın ön sözde dile getirdiği düşüncelere paralel olmaları, bütüncül algılamaya zemin kazandırmaktadır. Samipaşazade Sezai’nin kitabın “Mukaddime” kısmında dile getirdikleri onun metinleri bilinçli şekilde kaleme aldığını göstermektedir. Ona göre neyin anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı önemlidir; yazar küçük şeylerin, ayrıntıların önemini vurgular: “En mufassal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki, o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür” (elif). Yazar bu sözleriyle ayrıntıların önemine dayanan Batılı ölçütlerden biriyle bağ kurmaktadır. Kitabın adı da bu anlamda bir uygulamadır. Yazara göre artık romanlar hikâyelerinin gariplikleri, şaşırtıcılıklarından ziyade “insaniyete dair senelerce edilecek tetkikat ve teşrihatın hasıl ettiği tecrübelerle istinaden bir üslub-u âli-i şairane ile yazılır” (elif). Anlaşılacağı üzere yazarın bu düşünceleri *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname* gibi kitaplarda kullanılan şaşırtıcı olaylara, entrikalara bağlı kurgunun karşısında bir farklılık iddiası sunmaktadır. Bu sözler ayrıca içerik bakımından gerçekliğe ters düşmeyen hatta insanı daha iyi anlama yolunda bilimsel gelişmelerden yararlanan

ancak üslup bakımından da şiirsel olana gönderme yapılan bir düşünce tarzını imlemektedir. Dolayısıyla bu sözlerle Batılı ölçütlerde dile getirilen lirizm ve sıradan insan gerçekliğiyle de bağlantı kurulabilmektedir. Ayrıca kitabı “realist” olarak nitelendirenlerin yazarın buradaki bilimsel gelişmelere gösterdiği dikkati kanıt saydıkları görülmektedir. Öte yandan Samipaşazade’nin romanlardan yola çıkarak söze başlaması Emile Zola’nın ortaya koyduğu yazarın âdeta bir bilim adamı gibi gözlemlerini tarafsızca aktarmasına bağlı olan natüralizmi akla getirmektedir. Berna Moran da, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı çalışmasında 19. yüzyıl gerçekçilerinin dönemin bilim görüşünden neden-sonuç ilişkisi bakımından yararlandıklarını ve bu doğrultuda olayları tesadüflerle değil, “psikolojik ve sosyal kanunlarla” açıklamayı amaçladıklarını söyler (40). Ancak gerçekçilik ile doğalcılık arasındaki farka ilişkin tartışmalar bir yana, Batı edebiyatları bağlamında öykünün romanın yukarıdaki gibi katı gerçekçiliğine karşı çıktığı dile getirilmiştir. Samipaşazade’yi “realist” olarak överek modern öyküye yaklaştıranların aslında bu anlamda aynı zamanda onu Batı’dan uzaklaştırmaları çelişkinin göstergesidir.

Bunun yanı sıra yazar, kitaptaki anlatımın konusuna göre “şeffaf, hassas, bîkarar, hatta bazı cihetlerde nâlân” (be) olduğunu ekleyerek yapıtın Romantizm etkisinde olduğu değerlendirmesine de zemin hazırlar. İşte şu ana kadar ortaya konulan özelliklerin hep Batımerkezli cepheden yapılan bir karşılaştırmayla sunulması kitap etrafındaki romantizm, realizm tartışmalarını ve bununla bağlantılı olarak ilk öykü mü, ilk realist öykü mü sorularını da doğurmuştur. Oysa *Küçük Şeyler*’in kendi koşullarından kaynaklanan bir realizmi getirdiği olasılığı üzerinde hiç durulmamış, daha önce vurgulandığı gibi aynı ihmellere maruz kalan öykü türü konusunda da yaklaşım farklı olmamıştır.

Mukaddimedede yazar son olarak *Sergüzeşt*'i bir solukta yazdığını, bu “esercik”i ise soluk ala ala yazdığını belirterek yazılma sürecine ilişkin önemli bir noktanın altını çizmiştir (cim). Bu sözler metinlerin okunma ile yazılma süreçleri arasındaki farkı göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca yazar “Arlezyalı” metnini Alphonse Daudet’den (1840-1897) çevirdiğini söyler. Fransa’da doğalcılığı savunan yazarlar içinde yer alan Daudet’nin aynı başlıklı “L’arlésienne” öyküsüne bakıldığında Sezai’nin gerçekten de metni birebir çevirdiği görülür. Bu açıdan da Samipaşazade’nin realizme bağlı olduğu düşünülmektedir. Bu durum yazarın Daudet’ye ve daha genel anlamda Fransız öyküsüne ve gerçekçiliğine duyduğu ilginin bir göstergesi olabilir; ancak metinlere bakmadan bütünüyle onu taklit ettiğini söylemek kestirme bir yargı olur. Sevdiği kızla evlenmeyi düşleyen bir gencin, kızın başkasının “kapatması” olduğunu ailesinin de öğrenmesi üzerine evlenmekten vazgeçmesi ancak bir süre sonra bunalımdan kurtulamayarak intihar etmesinin anlatıldığı bu metin, yarattığı hüznün, hayalkırıklığı ve ölümle sonlanması açısından diğer metinlerle ilişkilidir. Metnin doğalcılık için örnek bir metin, model olarak seçildiğini ve diğer metinlerin ona göre biçimlendiğini düşünmektense, taşıdığı duyarlılıkla metinlere eklemelenmesinin uygun görüldüğünü söylemek daha yerindedir.

Taklit önkabülünün doğurduğu ilginç bir durum kitap içindeki “Bir Kitabe-yi Seng-i Mezar” başlıklı metnin farklı yapısıyla kitabın Bordo Siyah Yayınları’ndan 2006’da çıkan son baskısında yer almaması, *Küçük Şeyler*’le ilgili yazılarda da üzerinde durulmamasıdır. Bu metnin kitaptaki diğer metinlerden farklı olduğu daha ilk bakışta anlaşılmaktadır. İki sayfalık hacmiyle kitaptaki en kısa metin olma özelliği yanında mensur şiiri andıran söyleyiş tarzıyla dikkati çekmektedir. Verem yüzünden ölen cariyesinin mezarı başında ağlayarak kainatla konuştuğu anlaşılan

Samipaşazade'nin hüznü yakarışı dışında anlatılan bir olay, durum, kişi bulunmamakta, genel, üzüntülü bir ruh durumunun ifade edilmesiyle metin sona ermektedir. Metinde yazarın adının “Sezai'nin döktüğü gözyaşları” (80) ifadesiyle geçmesi, metnin nazım bir kısmının bulunması, kainata sesleniş, söz sanatlarının bolluğu âdeta divan şiiri üslubunu anımsatmakta ve kitabı “realist”, “Avrupalı” öykü olarak nitelendirenlerin görüşlerine ters düşmektedir. Görülen o ki bu metnin görmezden gelinmesinin nedeni de budur. Ayrıca belirtmekte yarar var; edebiyatta gerçekçilikten söz edildiğinde çoğunlukla romana referans yapılmakta oluşu ve bu tür bağlamında değerlendirmelere gidilmesi konuya yalnızca Batımerkezlilik değil, aynı zamanda roman merkezlik açısından dikkat edilmesi gerektiğini göstermektedir.

Samipaşazade Sezai'nin araştırmacıların öykü kapsamına almadığı bu metne kitapta neden yer verdiği, sorulması gereken sorulardan biridir. Acaba yazar için önemli olan biçimsel farklılıkların ötesinde “küçük şeyler” olarak nitelediği içeriğe ait bir duyarlılık mıdır? Eğer böyleyse metinde yakalanması gereken “küçük şey” ya da sıradan insan gerçekliği nedir? Bunun ölüm karşısında yaşanan üzüntü olduğunu söylemek diğer metinlerle ortaklık sağlamak için yeterli görünmemektedir. Yalnızca tema açısından bütün bu metinlerin bir kaybedişi, hayal kırıklığını imlediği söylenebilir. Dolayısıyla aslında yazarın ne anlattığı da nasıl anlattığı kadar önemli hatta belki de daha önemlidir. Öne sürülebilecek diğer bir sav, bu metnin “*short short story*”ye yani kısa öyküye öncülük eden şiirsel öykü örneği olduğudur. Nitekim Osmanlı-Türk edebiyatında Kenan Akyüz'ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı kitabında “edebi nesrin gelişmesinde büyük bir payı” (118) olduğunu söylediği; Fuat Köprülü, Nihat Sami Banarlı gibi eleştirmenlerce de şiir değil, düzyazı türü olarak tanımlanan mensur şiirin aslında şiirsel düzyazı ya da öyküye yol

çizdiği, Halit Ziya Uşaklıgil, *Siyah İnciler* kitabının bir bölümünü Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'ine ithaf eden Mehmet Rauf gibi yazarların mensur şiir olarak nitelenen metinlerine bakıldığında bir varsayım olarak incelenmeye değer görülmektedir. Böyle bir durumda kitabı hâlâ Batılı anlamda gerçekçi ya da doğalcı olarak nitelemek pek doğru görünmemektedir.

Küçük Şeyler'deki metinlerin sergiledikleri genel özellikler şöyle sıralanabilir: Metinlerin başlıkları son derece işlevsel kullanılmıştır. Daha önce *Letaif-i Rivayat*'taki metinlerde görülen mukaddime ya da hatime gibi kısımlar bulunmamaktadır; hatta “Düğün” başlıklı metin doğrudan diyalogla açılmaktadır. Okuru kurmacaya hazırlamadan yapılan bu giriş yaratılan gerçekliğe okuru doğrudan dâhil etmekte ve böylece Ahmet Mithat'ın yaptığına tersine gerçeklik yanılsaması yaratmaktır. Bu anlatım önce belli bir âna odaklama yaparak daha sonra görüş alanını genişleten bir kamera hareketine benzetilebilir. Ancak söz konusu tekniğin ana yönelme olarak değerlendirilmesi en azından “Düğün” öyküsü için çok da geçerli değildir; çünkü bütün lirizmine karşın olay ön plandadır.

Yine “Düğün” dışında olay örgüsü kronolojik bir sıra izlemektedir. Neredeyse bütün metinlerde (“Kediler” ve “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” dışında) şaşırtıcı bir son yaratılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle kitabı Maupassant öykücülüğüyle ilişkilendirenler vardır. İlk bakışta bu durum daha önce ele alınan metinler gibi olay, entrika ağırlıklı bir tarzın varlığını düşündürse de metinler bütünüyle bunun üstüne kurulu değildir. “Düğün” metnindeki gibi karakterlerin kişilik özellikleri göz önüne alındığında okur açısından sürpriz yokken bile, bu kez okur için önemli olan karakterin yaşadığı sürpriz, bunun onda doğurduğu etkidir. Buna bağlı olarak metinlerin tamamında bir hayal kırıklığı ve bunun getirdiği hüznün işlenmiştir. Dolayısıyla etki birliği konusunda da bir duyarlılık söz konusudur.

Örneğin “Hiç” başlıklı metinde “kahramanın her gördüğü yerde gülümsediği için kendisine âşık olduğunu sandığı, bu nedenle de evlenme, mutlu olma düşlemleri kurduğu genç kızın gülümsemesinin aslında üst dudağının kısa olmasından ileri geldiğini öğrenmesi anlatılır” (Bek 16) ve atlanan bu ayrıntının sonunda yarattığı etki Samipaşazade Sezai’nin kitabın ön sözünde söylediklerini uygulamaya çalıştığının göstergesidir.

Ayrıca karakterlerin psikolojik durumlarına yönelik ele aldığımız diğer kitaplarda rastlanmayan özel bir dikkat görülmektedir. Karakterlerin de bu doğrultuda inandırıcılık taşıdıklarını söylemek gerek. Batılı ölçütlerde dile getirilen sıradan insan gerçekliğine bir uyum söz konusudur. Hepsi sıradan ancak birbirleriyle duyarlılık açısından ilişkili insanlardan oluşan karakterlerin fiziksel özelliklerine neredeyse hiç değinilmez, bunun yerine düşünceleri ve özellikle duyguları üzerine yoğunlaşılır. Örneğin “Hiç” metni bağlamında fiziksel özellikten söz edilmemesi bakış açısıyla uyumludur; çünkü erkek karakter kıızı doğru dürüst incelemekten kafasında olmasını istediği şekilde canlandırır. Erkeğin yirmili yaşlarda olduğuna ilişkin birkaç yerde yapılan vurgu karakterin hayalperestliğini desteklemektedir.

Karakterlerin özellikleri, genel olarak anlatıcının aktarımıyla değil söz ve davranışları yoluyla verilmektedir. Örneğin bu anlamda “Hiç” metninde kızın sorduğu soruların kıza dair verdiği ipuçları önemlidir ve ayrıca ek bilgiler vermeye gerek bırakmaz. Ancak karakterin özelliklerini, hareketlerini ciddi psikolojik verilere, betimlemelere dayandıran ve karakterlere karşı öznel yaklaşımda bulunmayan bir tavrın olmayışı metinleri bütünüyle Fransız gerçekçiliği ya da natüralizmle ilişkilendirmeyi zorlaştırmaktadır. Bu nedenle kitabın üslup, gerçekliğe uygunluk olarak gerçekçi olduğu söylenebilir, Batılı bir akıma bağlı olmak anlamında değil.

Öte yandan metinler soru işareti bırakmayan, kapalı bir biçimde sonlanır ve sonunda yaratılan söz konusu atmosfer önceki kitaplardan farklı olarak ders, ibret verme amacı taşımamaktadır. Bunun yerine bir duygu uyandırma niyeti söz konusudur ve zaten sözü edilen etki birliği de bununla ilişkilidir. Yine bununla bağlantılı olarak 3. kişi anlatımın kullanıldığı metinlerde yazar-anlatıcının araya girip, açıklamalar yaptığı kısımlar yoktur. Kitabın gerçekçiliğinin bir boyutu da burada aranmaktadır. Ancak metinlerde yazar-anlatıcı doğrudan kendini gösterip, yargılarını dile getirmese de, bir çocuğun filozof sandığı adamın aslında okuma yazmasının bile olmayışını öğrenmesinin anlatıldığı “Bu Büyük Adam Kimdir?” metninde ve gencin hayalciliğini göstermesi bakımından kadın karakterden “gülümseme” olarak bahsedilen “Hiç” başlıklı metinde, “Düğün”de yer yer sergilediği alaycı ve zaman zaman hüznü, duygusal tavrıyla kendini belli etmekte ve kullanılan dil ve üslubun şiirselliği tarafsız, gözlemci bir bakış açısının keskinliğini yumuşatarak metinleri etkilendiği söylenen natüralist tavrıdan uzaklaştırmaktadır. “Hiç” metninde yazar-anlatıcının karakteri tanıdığını belli eden şu sözleri de ilginçtir: “Bir gün dâhil olduğu bu gîrûdâr-ı menfaat arasında yaralanıp düşeceğinden endişelendim” (10). Bu sözler olanları, uzaktan tanıklık eden başka bir karakterin anlattığını düşündürse de, karakterin aklından geçenleri bilecek kadar duruma egemen olması bu durumu geçersizleştirmekte ve gördüğünü olduğu gibi yansıtan, bakış açısı sınırlı bir yazar-anlatıcının tercih edilmediğini göstermektedir.

Öte yandan olaylar tesadüflerle değil karakterlerin kendi yaptıklarıyla biçimlenir; bu da karakterlerin öz bilinçliliklerinin, gerçekliklerinin kalın çizgilerle belirginleştirildiği ve neden-sonuç ilişkilerine dikkat edildiği anlamına gelmektedir.

Gerçekçi tavrın mekân ve zamanın kurgulanışına yönelik etkileri göz önüne alınarak metinlere bakıldığında, mekâna ilişkin en ayrıntılı betimlemelerin “Düğün”

başlıklı metinde yer aldığı görülmektedir. Sultanahmet'teki bir evle ilgili kişileştirme yapılarak sunulan bilgiler ve düğün kalabalığının mekâna yansıyan boyutu çok iyi verilmiştir:

Birçok senelerden beri ilk defa tamir görerek kısım-ı hariciyesi kırmızı bir aş boyasına boyandığı ve dâhilindeki odalar, duvarlar bütün sıvandığı hâlde, düzgün sürmüş bir koca karı gibi yine kaplamalarındaki çatlaklar, buruşuklar, duvarlarındaki inhinâlar[,] çukurlar tamamıyla setr edilememiş ve bununla beraber üzerinden mürûr eden senelerin zîr-i pâý tahribinde inhinâyâ başlamış [...] ortasında bulunduğu meydanda kanatlarını açarak ihtiyarlara mahsus bir neşe ve gurur ile gelin güveyi bekliyor gibi duruyordu. (45-6)

Bunun gibi görsel, işitsel, ruhsal, dokunsal, bedensel pek çok imaj kullanımı mekânı ve kişileri canlı hâle getirmiş, inandırıcılığı artırmıştır. Böylece önceki kitaplarda pek görülmeyen bir özellik olarak hüznün ve acı uyandıran etkili bir atmosfer yaratılmıştır. Ancak her metinde mekân bu ölçüde ayrıntılı değildir. Çeviri olan “Arlezyalı” dışındaki metinlerde İstanbul mekân olarak kullanılmıştır ve dış mekân ağırlıktadır. “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” metninde baş karakter olan mekân Çamlıca, ayrıntılı doğa betimlemeleri, görsel, işitsel, kokusal, ruhsal imajlara dayalı bir anlatımla verilmiştir:

İnsan Çamlıca tepesinin o eteklerinde etrafa ihâle-yi nâzâr ettiği zaman Boğaziçi'nin iki tarafındaki yeşil sevâhili dolaşarak cereyan edip giden suları [...] bilcümle bedayi-i kainatı görür. [...] Vakitler güzâr edip de gurup etmeye başlayınca Marmara'da ufuklardan sevâhile kadar pembe yollar hasıl olur. Tâ karşı taraftaki

gurup eden güneşin hizasına gelen gemiler, al atlastan yelkenler
açmış gibi görünür. (34-5)

Verilen bu örnekte tamamen karakter-anlatıcının gözünden aktarılan bütün metnin ve mekânın onun duygusal izlenimleriyle verilmesi, öznel bir süzgeçten geçirilmesi, benzetmelerin ve şiirsel bir üslubun kullanılması Fransız gerçekçilerinin gösterdikleri bazı ortak özelliklere kesinlikle uymamaktadır. Dolayısıyla *Küçük Şeyler*'e ilk realist öykü demek yanıltıcıdır. Aslında başlı başına realist öykü tanımlamasına bakıldığında İngilizce kaynaklarda öykünün realist ve romantik olarak ayrıldığına tanık olunmamaktadır. Peki Türk öykü eleştirisinde, *Karabibik* özelinde de altı ısrarla çizilen realist öykü nitelemesi neyi imlemektedir? Anlaşıyor ki Batı edebiyatlarında düzyazı gerçekçiliği 19. yüzyıla gelene kadar farklı türler ve özellikle de romanla kendine gelişme yolu bulmuştur ve zaten öykünün ya da modern öykünün romanın bu gerçekçiliğine karşı farklı bir yorumla çıkmış olması ayrıca realist öykü gibi bir tanımlı gereksizleştirmektedir. Osmanlı-Türk edebiyatında ise başından beri vurgulandığı gibi düzyazının gelişimi çok daha farklı ve geç bir dönemde hızlı şekilde olmuştur. Pek çok yeni tür bir arada da ya da peş peşe denenmiştir. Nitekim bu arayışı dönemin toplumsal konumuna bağlamak da zor değildir. Dolayısıyla öykünün ortaya çıkışı da romana karşı yeni bir ihtiyaç olarak gelişmemiştir. Bu durumda realist öykü ifadesi Osmanlı-Türk öykü eleştirisinde tuhaf karşılanmamaktadır.

Sonuç olarak *Küçük Şeyler*'in realist öykü olarak değerlendirilmeden ve *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname* ve onlardan da önce geleneksel anlatılarla karşılaştırıldığında sergilediği farklılıklar da göz önüne alınarak Osmanlı-Türk edebiyatına özgü bir şiirsel öykü örneği olduğu söylenebilir.

Ç. *Karabibik*

1890 yılında Nabizade Nâzım (1862-1893) tarafından kaleme alınan *Karabibik*, M. Fatih Andı'nın yeni harflerle basılan kitabın “Sunuş” kısmında belirttiği gibi edebiyat tarihi kaynaklarında genel olarak roman, özellikle de ilk köy romanı olarak nitelenmiştir. Andı ise kitabın “olay örgüsü ve yapısı itibarıyla aslında bir ‘uzun hikâye’” (5) olduğunu öne sürmekte, ancak ayrıntılara değinmemektedir. Nabizade Nâzım ise kitabına yazdığı ön sözde yapıtını “Hakikıyyûn mesleğinde yazılmış roman mütalâa etmemişseniz, işte size bir tane ben takdim edeyim” (9) diyerek roman olarak nitelendirir. Ahmet Mithat'ta örneği görüldüğü gibi kaynaklardaki bilgilerde yazarın bu nitelemesinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Oysa tezin ikinci bölümünde de vurgulandığı gibi o dönemde roman sözcüğünün kullanımı değişkendir; bu nedenle yazarın sözleriyle yetinilemez. Ayrıca ikinci bölümde yazarın “Hasba”nın ön sözünde hikâyenin romanın hülâsası olduğu yönündeki görüşü düşünüldüğünde, eğer *Karabibik* bir romansa, bu metnin özetinin nasıl olabileceği akla gelmekte ve yazarın hikâyenin sadece vak'anın nakil ve rivayetinden meydana geldiği için uzun açıklamalara tahammülü olmadığı sözleri anımsandığında *Karabibik*'te baş karakterin bir çift öküz alma isteği ve buna erişmesinin anlatıcının müdahalesi, açıklamaları olmadan anlatılmasını nasıl yorumlanması gerektiği sorusu doğmaktadır.

Bir başka önemli nokta daha önce de üzerinde durulduğu gibi metnin bilindiğine göre ilk seferinde kitap olarak basılmış olması ve ele alınan diğer kitaplardan farklı olarak tek bir metinden oluşmasıdır. Bu nedenle *Karabibik*'in roman olarak görülmesinde doğrudan kitap olarak basılmış olmasının etkisi olduğu öne sürülebilir. Çünkü günümüzün yayın koşullarında bu hacimdeki bir “öykü”nün tek başına kitap olarak basılması ekonomik açıdan zordur. Ancak 1890'larda

Osmanlı'daki yayın sektörünün koşullarının bugünden farklı olduğu göz önüne alındığında kitabın pekala öykü olarak da görülebileceği sonucu çıkar.

“Nabizade Nâzım'ın Hikâyeleri” başlıklı yazısıyla Hikmet Dizdaroğlu'na göre de Nabizade Nâzım'ın hikâyeleri daha çok “uzun hikaye” özelliği gösterir ve *Karabibik*'i “köyü ve köylüyü konu edinen, köye doğru akımını yansıtan ilk hikâye” (894) olarak niteler. Ancak yazarın hikâyelerinin “sanat yönünden değil, tarihi açıdan” değer taşıdığını “edebiyatımızda küçük hikâyenin ilk verileri olmaları bakımından, anılmaya değer” (893) olduğunu ekler. Ahmet Hamdi Tanpınar da Nabizade Nâzım'ın *Karabibik* hikâyesiyle realist hatta naturalist bir köylü edebiyatının—tabi çok iptidai—bir numunesini” verdiğini söylerken (294); Selim İleri ise “çağcıl bir öyküyü en çok kavramış kişi olarak” Nabizade Nâzım'ı gösterir ve *Karabibik*'in dengi olarak da Zola'yı görür (4). Böylece çağcıl öykünün realizmle ilişkili olduğunu kabul etmiş görünmektedir. Ömer Lekeşiz gibi İleri ve Dizdaroğlu da neden, hangi gerekçeyle bazı eleştirmenlerin ilk olarak öne sürdükleri önceki yapıtları görmezden gelerek *Karabibik*'te karar kılmaktadırlar? Kitap hakkında tür dışındaki yorumlara bakıldığında hep gerçekçilik, doğalcılık konusunun öne çıkarıldığı görülmektedir ve bu konunun kitabın türüne ilişkin değerlendirmelerde de vurgulanması türe ilişkin bir ölçüt gibi sunulmasına yol açmıştır.

Dizdaroğlu ve Tanpınar yukarıdaki savlarını yeterince açıklamazken Dizdaroğlu ayrıca Nabizâde Nâzım'ın “Fransızcasının kılavuzluğu ile, Batı'daki realizm ve natüralizm akımlarını izlemiş, bu akımların ilkelerini öğrenmiş ve eserlerinin bir bölümünü bu etkiyle meydana getirmiş” (892) olduğunu belirtir. *Karabibik*'i de ön sözünden dolayı bu bölüğe yerleştirdiği açıktır. M. Fatih Andı da ön sözden yola çıkarak Nabizade Nâzım'ın *Karabibik*'i “Batı'daki Realizm akımına özenerek” yazdığını söyler (5). Diğer yandan Kenan Akyüz, realist ve natüralizmin

temsilcilerinden biri olarak gördüğü yazarın “bazı hikâyelerinde yer yer romantizme kapılmaktan kurtulamamışsa da, Karabibik [...] ile realizme çok yaklaş[tığını]” (81) belirterek, diğer hikâyelerinde romantizme kapılma nedenini de “o zamana kadar romantizmle beslenmiş ve ona alışmış olan hikâye ve roman okuyucusunun manevî baskısı altında” olmaya bağlar (81). Bu sözlerdeki realizme çok yaklaşmak ifadesi yine de bazı eksikliklerin bulunduğu dikkat çekmek ister gibidir. Kitap için bir tarafta bu söylenirken, diğer taraftan modern öyküyü Zola’ya denk bir gerçekçilikle başlattığı öne sürülmektedir.

Nabizade Nâzım kitabın ön sözünde Fransız gerçekçilerine gönderme yaparak “Emil Zola gibi, Alfons Daudet gibi Realistlerin, yani hakikiyyûnun romanları hep fuhşîyyat ile mâlîdir zannında bulunanlar şu Karabibik'i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım” (9) der. Yazar, Fransız gerçekçiliğine yöneltilecek hep ahlâk dışı ve kötü olayları konu edinmesi yolundaki eleştiriye karşı bir alternatif üretmektedir bu anlamda. Fransız gerçekçiliğine karşı söz konusu eleştiriye dile getirenlerden biri olan Ahmet Mithat da daha önce gösterildiği gibi Osmanlı toplumuna uygun olduğunu düşündüğü kendi alternatifini *Letaif-i Rivayat* kapsamında ortaya koymuştur. Bu açıdan aslında her ne kadar Ahmet Mithat ve Nabizade Nâzım’ın karşı çıkış noktaları farklı olsa da, özgül koşulların etkisine bağlı olarak Osmanlı’nın karşı tepki göstermeyeceği bir alternatif üretme ihtiyacı hissetmeleri önemli ve özgünlüğü sorgulamada bir gerekçedir; ancak bu alternatifin roman olduğuna baştan karar vermek yanıltıcı olur.

Nabizade Nâzım gerçekçilik bağlamında kitabı yazarken gözettiği tarafsızlığı da şu sözlerle ortaya koyar: “Vukuata kendi hissiyat ve mütalâatını hiçbir veçhile katmamak hakiki romancının vezaif-i esasiyesinden olmakla hikâye hep o suretle yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütalâalar hep eşhas-ı vakanın kendi

mallarıdır; benimle hiçbir irtibatları yoktur” (11). *Letaif-i Rivayat*’taki metinlerde yazar-anlatıcının sergilediği tavırdan son derece farklı olan bu tavır, eleştirilerde gerçekçiliğin “doğru” algılandığının bir göstergesi olarak sunulurken aynı zamanda öykü türünün gereğinin de yapıldığı izlenimi yaratılmaktadır. Burada *Küçük Şeyler*’dekinden de farklı olarak şiirsel bir anlatımdan ve yer yer karakter yoluyla aktarılsa da duygusal izlenimlerden ayrılarak yazar-anlatıcının yalnızca bir gözlemci konumunda olacağının altı çizilir. Bu tavrıyla yazarın daha önce saydığı Fransız gerçekçi, natüralist yazarlara yaklaştığı söylenebilir. Ancak bu tarafsız tavrın anlatımdaki yansımaya bağlı olarak öykünün Batılı ölçütlerinden biri olan lirizmden de uzaklaşmaktadır. *Küçük Şeyler*’in bütün özellikleriyle Batılı anlamda ilk öykü örneği olduğu söylenirken de bu ölçüt gözetilmiş; ancak *Karabibik* için doğrudan gerçekçilikle bağlantı kurulmuş ve Samipaşazade Sezai’nin şiirsel üslubunun gerçekçiliğe engel oluşturmamasının ardından Nabizade Nâzım’ın sergilediği tavır, kitabın ilk “gerçek” öykü ya da modern öykü olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümünde tartışıldığı gibi ölçütler konusunda ciddi bir kararsızlık ve karışıklık söz konusudur.

Nabizade Nâzım yine ön sözde gerçekçilik adına bilinçli olarak kişileri kendi ağızlarında konuşturup doğallığı bozmadan dile naçizane bir hizmette bulunduğunu belirtir (11). Bu gerçekten de diğer kitapların hiçbirinde görülmeyen bir özelliktir. Çünkü *Küçük Şeyler*’i bir tarafa koyduğumuzda diğer kitaplarda asıl amaç kişilere odaklanmak ve onların biricikliğini vurgulamak için bunun gibi yollara başvurmak değildir zaten, önemli olan olayların ibret verici aktarımıyla okurların kolayca içine girebilecekleri yuvarlak karakterler yaratarak deneyimi paylaşmaktır. Bu anlamda biri diğerinden daha üstün ya da gerçekçiliğe bağlı olduğu için daha “gerçek” bir öykü olarak görülmemelidir kanımca.

Ele alınan diğer kitaplardan farklı olarak *Karabibik*'in tek bir metne dayanıyor olması konudan daha geniş olarak söz etme ve özetleme olanağı vermektedir. *Karabibik*'te olay Antalya ili Kaş ilçesinin Beymelik köyünde geçer. Mekânın Anadolu'da bir köy olması dikkat çekicidir. Bu nedenle edebiyat tarihlerinde genellikle Türk edebiyatındaki ilk köy romanı olduğu öne sürülmektedir. Daha önce *Letaif-i Rivayat*'taki "Bahtiyarlık" metni için de ilk köy romanı denildiği belirtilmişti; dolayısıyla mekân olarak köyü kullanan metinler için roman yakıştırmasının yapılması ve öykünün doğrudan tasfiye edilmesi dikkat çekicidir.

Kitapta mekâna ilişkin verilen betimlemeler klişe değildir. Yazar-anlatıcı kitaba adını da veren baş karakter Karabibik'in fiziksel betimlemesiyle giriş yaptığı metinde açığı genişleterek dış mekâna ilişkin bilgi sunar; böylece tanıttığı karakteri yaşayan biri olarak mekâna yerleştirir: "Terme ovası gecenin ayazı içinde uyuşmuş, çiylenmiş kalmış iken güneşin henüz mâil ve zaîf olarak intişâr eden şua'âtının tesirâtı sayesinde ısınmağa başlamışdı. Arkada Mira silsile-i cibâlinin sekiz yüz metre rakımı bile tecavüz eden sivri, çıplak tepeleri kar ile mestûr bulunmakta idi" (15). İlerleyen sayfalarda iç mekânı da okura şu sözlerle verir:

Karabibik'in girdiği yer kerpiç şeklinde çamur parçalarından teşekkül etmiş dört duvar arasında sıkışmış, sekiz arşın boy, beş arşın en ve üç arşın yükseklikten ibaret bir mahallin üstü hâl-i tabîisinde çam gövdelerinden mürekkep çatı üzerine bir karış kalınlığında yağlı toprak çekilmekten ibaret bir sakf ile örtülmüş ahır gibi yer odası idi.

(37)

Bu betimlemelerle yazar-anlatıcı, karakteri yaşadığı mekânla birlikte okurun hayalgücüne sunarken, daha önceki kitaplarda iç mekân betimlemesine pek yönelmeyen tavırdan da ayrılır. Bunun nedeni *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname* gibi

olay anlatımı ağırlıklı kitaplardaki can alıcı sahnelerin, diyalogların iç mekânda gerçekleşmesi, dolayısıyla asıl öne çıkarılanın yanında betimlemeye gerek duyulmaması olabilir.

Öte yandan yazar-anlatıcının köy yaşantısını tanıtmak için dile getirdiği “Köylüler bu hale pek alışkındırlar, gözleri bile yaşarmaz” (39) gibi bazı ifadeler ve “Bir ağaç kütüğünden bir kulplu ve emzikli olmak üzere adî toprak destiler şeklinde yapılıp dip tarafından içi oyularak muahharen bu dibi bir ağaç tıkaçla iyice kapanmış olan şu destiyi omuzlayıp dışarı çıktı” (41) gibi bilgi verici sözler anlatım içinde diğer betimlemelerden farklı biçimde kendini göstermekte, köy yaşantısına uzak okurun gözünde bir resim çizmeye, belki de ayrıntılarla gerçeklik etkisini artırmaya çalışmaktadır.

Babasından kalan tarlanın dört dönümünü komşusuna satmış olan Karabibik karakteri, kalan sekiz dönümlük kısmı Yosturoğlu’na kaptırmamak için direnmektedir. Komşu Terme köyündeki Rum bakkal Yani’den borç alarak bir öküz satın alır. Tarlasını sürer. Yosturoğlu da aralarındaki çekişmeyi unutup Karabibik’in kızı Huri’yi yeğeni Hüseyin’e ister. Karabibik mutludur. Bir süre sonra hastalanınca doktorun evine gider orada doktorun karısı Eftalya ile yakınlaşır ancak kadının alaycı kahkahaları üzerine oradan ayrılmasıyla metin sonlanır.

Kitabın adı, ana karakteri imleyerek aynı zamanda yalınlığıyla, metinde anlatılanların niteliğiyle uyum sağlamaktadır. Ayrıca tek bir karakter üzerine yoğunlaşıldığı izlenimi vermektedir. Bu durum Batı ölçütlerinde dile getirilen kısa hacimli öyküde yine az sayıda ögenin kullanımını akla getirmektedir. Ancak bu ölçüt konusunda dile getirilebilecek eleştiriler anımsandığında pekala bir romanın da az sayıda öge üzerine kurulabileceği anlaşılmaktadır. Numaralandırılmış beş bölümden oluşan metinde kurgudan tamamen bağımsız ön söz dışında mukaddime tarzında bir

giriş ya da sonuç bölümü söz konusu değildir. Bu durum yaratılan gerçeklik etkisinin yazar-anlatıcının müdahalesiyle bozulmaması anlamına gelir. “Karabibik bugün erken kalkmış idi” (13) tümcesiyle açılan metin, karakterin sıradan bir gününün gözlemleneceğini daha başta fark ettirir. Zaten karakterin kendisi de sıradan, gündelik dertleri ile kendi kabuğunda yaşayan biridir. Öykünün romanın büyük, ideal karakterlerine karşılık; sıradan, kusurları ve küçük dünyasıyla gündelik yaşamda her an rastlayabileceğimiz insanları konu edindiği görüşüne bağlı sıradan insan gerçekliğiyle bu açıdan uyum söz konusudur. Ancak Batı edebiyatlarından bazılarında bu çıkışı öykü türünün gerçekleştirdiğinin öne sürülmesi düzyazı biçiminin gelişimi düşünüldüğünde Osmanlı-Türk edebiyatında da durumun böyle olması gerektiği anlamına gelmez. *Küçük Şeyler* için de dile getirilen sıradan insan gerçekliğini *Karabibik*’tekinden ayıran ve belki de bu nedenle *Karabibik*’in daha gerçekçi sayıldığı nokta, kullanılan üslup, yazar-anlatıcının tavrı ve dildir. Aslında çoğunlukla eleştirilerde yapıldığı gibi birbirini izleyen yapıtlar arasındaki bu farklılıkları mutlaka bir aşama kaydetmeye, alt düzeyden üst düzeye ulaşmaya bağlamak yerine, çok uzun süre yeterli önemin verilmemiş olduğu düzyazıda belli bir amaç doğrultusunda denenen yenilikler, farklı biçimler olarak görmek olanaklıdır. Ahmet Mithat’ın amacının sıradan insan gerçekliğini yansıtmak olduğu varsayılarak ya da Samipaşazade Sezai’nin duygusallıktan arındırılmış bir tavırla yazmak istediği kabul edilerek gerçekçilik açısından *Karabibik*’le karşılaştırılması bence yanlış bir eşitlik kurulmasına yol açmaktadır.

Kitabın başlangıcı gibi metinde şaşırtıcı bir sonla bitirme, merak ögesinin kullanılması ya da ders verme gibi bir kaygı yoktur. Metin nasıl başladıysa aynı ivmede devam eder ve ele alınan diğer kitaplardaki pek çok metnin tersine kesin bir sonla, “ve sonsuza kadar mutlu yaşadılar” biçiminde bir çözümle bitmez. Bu

anlamda romanın çözüm, öykünün ise aydınlanma anı ile ilgilendiğini söyleyen eleştirmenlerin kafasını daha da karıştıracak biçimde metin, sonuyla bir aydınlanma anı da yaşatmaz, bazı eleştirmenlerin modern öykü için ileri sürdükleri yarım kalmışlık duygusu vererek biter. Öyle ki belli bir vurucu etkiden de söz edilemeyecek olan metinde kitap sonlansa da yalnızca Karabibik'in yaşantısının aynı sıradanlıkta devam ettiği izlenimi verilmektedir. Ve metnin anlatımında diğer kitaptakilerden farklı olarak olmuş bitmiş geçmişteki olayların anlatımından çok, şimdiki zamana yakın, az önce olup biten ve anlatıcının gözlemlediğine ilişkin bir hava vardır. Bu durum Karabibik'in uyanışından doktorun evinden ayrıldığı son kısma kadar okuru karakterin birebir gözlemcisi yapar ve metnin yarım kalmışlık duygusuyla bırakılması okurun odaklanılan, yaşamına misafir olunan karakteri kendi yaşantısı içinde bırakıp gitmesi gibi bir durum yaratır. Böylece bir anlamda karakterlerin murada ererek ya da tam tersi ölere aslında artık varlıklarının önemi kalmadığı anlatılardan daha üstün değil ancak farklı bir çizgi yaratılmış olur.

Ömer Lekesiz bu farklılığı, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü I* adlı çalışmasının *Karabibik*'le ilgili bölümünde şöyle yorumlamaktadır: "Mevcut öykü anlayışına göre Karabibik, fazlaca bir edebi değere sahip bulunmamaktadır. Öykü kişilerinin, iç ve dış dünyaları son derece dar tutulmuş, sıradan ilgi ve ilişkileri düz bir mantıkla anlatılmıştır. Şahıs ve çevre tahlilleri son derece zayıf, düz bir çizgi üzerinde süren hayatlar renksiz, heyecansız, soğuk ve durgundur" (23). Lekesiz'in hayatların "renksiz"liği, "heyecansız"lığı, "durgun"luğunu eleştirmesi metinden entrika, peş peşe gelen heyecanlı, merak uyandırıcı olaylar beklediğinin göstergesi olarak okunabilir. "Soğuk"lukla ise metinde klasik yapıda bir aşk macerasının eksikliğini kastediyor olabilir. Ancak Nabizade Nâzım'ın sıradan bir gerçekliği anlatma amacı

ve öykünün yalnızca olay ağırlıklı yapıya sıkıştırılamayacağı göz önüne alındığında Lekesiz'in bu eleştirileri yersiz görünmektedir.

Metnin kapsadığı toplam süreyi kesin olarak çıkarmak zordur; çünkü ilk iki gün verildikten sonra araya ne kadar süre girdiği eksilteli anlatımın kullanılmasıyla belirsizleşmektedir; ancak birkaç hafta belki de daha az olmalıdır. Öykünün kısalığının zamanda da kısalığı getirdiğini öne süren eleştirmenler olay örgüsünde bu duruma gönderme yaparak kitabı öykü içinde değerlendirmektedirler. Kronolojik bir seyir izleyen, tesadüflere yüklenilmeyen, eksilteli anlatımın kullanıldığı olay örgüsünü tamamen karakterler biçimlendirmektedir. Metinde önemli yer tutan karakterlere ilişkin ayrıntılı sayılabilecek fiziksel betimlemeler vardır ve bunlar önceki metinlerde olduğundan daha farklı biçimde daha gerçeğe yakın bir gözle verilir. Karabibik, “Çenesinde beyazlı siyahlı olmak üzere isbât-ı vücûd eden tek tük kıllar dik ve seyrek bıyıkların da inzimâmıyla müdevver, gayet esmer, ufarak gözlü olan çehresinin heybetini artırmakta ve bu hey’et-i acîbe insanda tuhaf bir korku uyandırmakta idi” (13) sözleriyle tanıtılırken, kızı Huri de “yaşı otuzu geçmiş olduğu halde henüz kendisine bir koca zuhur etmemişti. Gayet esmer, gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı topal, dudakları küçük, vücûdu enine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nazik, saçları kara ve dizlerine kadar uzun idi” (33) olarak betimlenir. Kişilik ve sosyal özellikler ağırlıklı olarak karakterlerin söz ve davranışlarıyla ortaya konulmuştur. Karabibik'in aklından geçenlerin, iç konuşmalarının verildiği kısımlar bu anlamda önemlidir: “Hele bak! Eşeklerini, hayvanlarını salarlar da ümmet-i Muhammed'in ekinlerini çiğnetiverirler. Na böyle üç gün harım etmeye uğraşmalı. Bu hayvanları hergele etseler yavuz değil mi? Mah! Aygır gibi kızanı da alanda durup oturur. Hey Rabbim hey!” (21). Ayrıca, “Kendisi, Karabibik çocuk iken şimdiki gibi okumak yazmak olsaydı. Hey gidi hey! Hoca olur, dünyayı Konya'yı

öğrenir idi. Ee gayri ne yapalım?” (61) anlatımındaki gibi düşüncelerin yazar-anlatıcı tarafından dolaylı olarak aktarıldığı kısımlarda karakterin söylem biçiminin ödünçlenmesi de onun bireyselliğinin gözetildiğini imlemektedir. Karabibik karakteri bir çift öküz alma isteğinin peşindeki sıradan bir insan olmasıyla birlikte iç dünyasıyla önceki pek çok metne göre daha boyutlu verilmektedir. Metinde özellikle Karabibik söz konusu olduğunda karakterin kendi kendisiyle, içinde bulunduğu konumu değiştirmeye yönelik çatışması söz konusudur. Yine karakterlerin yöresel ağızlarıyla konuşturulması son derece inandırıcı bir etki sağlamaktadır. Bu doğrultuda sade dil kullanımı ve tutarlı bir üslup söz konusudur. Bakış açısına da bağlı olarak anlatıcının gözlemci ve rapor edici bir üslubu olduğu görülmektedir; bu üslup nedeniyle de metnin edebiliğini sorgulayanlar olabilir.

Ayrıca metinde “Keskin toprak kokusu” (27), Huri’nin horuldaması “Puffff puuufff! Puffff puuufff! Kihhhhihi kihhaha!” (49), tuvalet kokuları içindeki “tombul vücudun harareti” (81) gibi görsel, işitsel, ruhsal, bedensel, kokuya dayalı çok çeşitli imaj kullanımları vardır ve bunlar gerçeklik etkisini güçlendirmektedir.

Karabibik önceki metinlerden ayrılan bazı yanlarıyla birlikte kendi koşullarında değerlendirildiğinde *Letaif-i Rivayat* ve *Müsameretname* dolayımında sorgulanabileceği öne sürülen melezlikten farklı olarak daha homojen bir yapı sergilemektedir. Bu homojen yapının tür bütünlüğü olduğundan yola çıkarak kitabın Batılı öykü ve gerçekçilik anlayışını taklit ederek bu sonuca ulaştığını söylemek ise hatalıdır. Öncelikle Nabizade Nâzım’ın ön sözünden anlaşıldığına göre yazarın türle değil gerçekçilikle ilgili bir amacı, bir alternatif sunma çabası vardır. Kötülüğün, yoksulluğun, ahlâksızlığın vb. anlatımı karşısındaki alternatif, okuru, eleştirilen acı gerçeklerle çok sarsmadan, ona sıradan olanı sunmaktır. Ancak bu sıradanlığın yanında metnin okuru yine de edebî metinlerde çok tanıdık olmadığı köy yaşantısına

taşıması, okurun ilgisini çekme yönünde işlevseldir. Başka deyişle yazar acı gerçeklerin okur üzerindeki dramatik etkisini ve çarpıcılığını kendi metninde okuru bilmediği bir ortama taşıyarak ve bir çift öküz almak için günlerce iç çatışma yaşayan bir karakterin dünyasına sokarak sağlamıştır. Dolayısıyla yazar bugün eleştirmenlerin bir tür içine koymaya çalıştıkları metnini ortaya çıkarmak istediği gerçekçiliğin ihtiyaçlarına göre biçimlendirmiştir. Dolayısıyla bütün bunlardan hareketle kitabın başlı başına roman ya da öykü olduğunu söylemek zordur. Öte yandan etkilenimlerin varlığı yadsınmadan *Karabibik*'in Osmanlı-Türk edebiyatının düzyazı serüveninde kendine özgü bir yer tuttuğu kabul edilmelidir.

SONUÇ

Bu çalışmada, 19. yüzyıl Osmanlı-Türk edebiyatı yazarlarından Ahmet Mithat, Emin Nihat, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nâzım'ın edebiyat tarihlerinde dönemlerinin öykü ve roman türü bağlamında en çok tartışılan yapıtlarından olan ve seçilme gerekçelerini de bunun oluşturduğu *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname*, *Küçük Şeyler* ve *Karabibik*, öykü eleştirisi bağlamında Batımerkezli yaklaşımlar tarafından görmezden gelinen özgün ve yerel yönleriyle incelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde tür çalışmalarının geçirdiği gelişim sürecinden, eleştirmenlerin yaklaşımlarından kısaca söz edilerek evrensel ve değişmez tür kabullerinin zaman içinde nasıl değişime uğradığı, bu anlamda tür konusunda değerlendirme yaparken her edebiyatın kendi özgül koşullarının göz önünde bulundurulması gerektiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca tür çalışmalarının gerek metinlerin anlamlandırılması ve ihmal edilen türlerin ortaya çıkarılması, gerek okur konusunda yorum yapabilme olanağı sağlaması, gerekse toplumsal zihniyet değişimlerinin göstergeleri olmaları ve edebiyat tarihini biçimlendirmeleri açısından önemlerinin belirtildiği bu bölüm, günümüzde postmodernizm anlayışına bağlı olarak edebî türlerle ilgili çalışmaların işlevsizleştiğine ilişkin iddialara yanıt oluşturmuş ve bu tezin anlamını da pekiştirmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, öncelikle edebiyat tarihlerine bakıldığında tıpkı roman gibi Tanzimat sonrası Batılılaşma hareketlerine paralel olarak Batı edebiyatlarından taklit edildiği söylenen öykü türünün, bu nedenle neredeyse

tepeden inme bir şekilde Cumhuriyet sonrası dönemde “gerçek” varlığını kazanan Batılı bir tür olarak nitelendirilmesinden yola çıkılarak Batı edebiyatlarında öykü türü konusunda ortaya konulan ve üzerinde tam anlamıyla uzlaşma sağlanmamış olan kısalık, etki birliği, anlatımda ekonomi ve yoğunluk, lirizm ve sıradan insan gerçekliği, ana yönelme, aydınlanma anı ve ayrıntıların önemi gibi ölçütler alt başlıklar hâlinde kendi içlerinde tartışılmıştır. Bunun sonucunda öne sürülen ölçütlerin her birinin türün genel eğilimlerini belirleme ve diğer türlerden ayırma konusunda sıkıntıların olduğu saptanmıştır. Ayrıca edebî tür olarak var olan tek öykünün modern öykü olduğu, dolayısıyla 19. yüzyılda doğan yeni bir türe işaret ettiği görüşü ile öykünün çok eski zamanlara dayandığı ve modern öyküye gelinceye kadar geleneksel, klasik bir evre geçirdiği görüşü arasındaki farklılığın yarattığı sorun, tartışılan ölçütlerin bu görüşlerden hangisinin temel alınarak öne sürüldükleri belirsizliğini ortaya çıkarmıştır. Öte yandan ölçütlerin temelinin büyük oranda, yukarıdaki soruna bağlı olarak ya modern öykünün kurucusu ya da geleneksel öyküyü modern olana taşıdığı söylenen Edgar Allan Poe (1809-1849) tarafından atıldığı, bazı değişiklikler ya da modern özelliklere uygun yeni yorumlar eklenmesine karşın ölçütlerin radikal bir değişim geçirmediği anlaşılmış ve hatta bu nedenle bazı eleştirmenler tarafından Poe’nun hâlâ geçerliliğini korumasının eleştirildiği gözlemlenmiştir. Böylece Batı edebiyatları bağlamında sorunsuz ve üzerinde anlaşma sağlanmış bir öykü eleştirisinin var olmadığı sonucuna varılmıştır.

Tezin bu bölümünün ikinci kısmı ise Türk öykü eleştirisindeki sorunların tartışılması ve Batılı eleştirilerle karşılaştırılmasına ayrılmıştır. Türk öykü eleştirisinde öncelikli olarak kaynak yetersizliğinin altı çizilmiştir. Tür konusunda az sayıdaki çeviri ve birkaç yerli kaynak dışında alanla ilgili üretimin öykü dergilerinin üzerinden işlediği anlaşılmaktadır. Var olan kaynaklardaki değerlendirmelerde ise

başta anlatım tekniği olarak öykü ile edebî tür olarak öykü arasındaki ayrımın belirgin biçimde çizilmemiş olmasının yarattığı sorun dikkati çekmektedir. Bu durum Osmanlı-Türk edebiyatında geçen her hikâye sözcüğünün edebî tür olarak kullanıldığının, buna dayanarak da türün çok eski zamanlara uzandığının öne sürülmesine neden olmaktadır. Bunun yanında *short story* ifadesinin, *story* teriminin öykü türüne karşılık geldiği yanılması nedeniyle “kısa öykü” olarak İngilizceden birebir çevrilmesinden kaynaklanan bir adlandırma sorunu da yaşanmaktadır. Bu durum, var olan öykü türü dışında kısa öykü olarak yeni bir öykünün ortaya çıktığını düşündürmekte ve *short story*’nin bu anlamda modern olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Oysa çalışma kapsamında incelenen hiçbir İngilizce edebiyat terimleri sözlüğünde *story* sözcüğü edebî tür olarak öyküyü karşılamamakta, öykü türü için *short story* terimi kullanılmaktadır. Dolayısıyla *short story*’nin doğrudan modern öykü olduğunda karar kılınması, yukarıda belirtilen Batılı eleştirmenler arasındaki tartışmanın, herhangi bir sorgulamaya gerek duyulmadan Türk öykü eleştirisinde çoktan sonuca vardırılmış olduğunu göstermektedir. Bu durum Batılı eleştirilerde Poe’nun öykülerinin klasik öykü bağlamında ele alınması tartışmalarının sürdüğü bir zamanda Türk öykü eleştirisinde modern öykünün babası olarak kabul edilen aynı yazarın getirdiği ölçütlerin Türk edebiyatına uygulanması biçiminde kendini göstermektedir. Bu nedenle edebiyat tarihinde öykü türünün ortaya çıkışı, ilk ürünlerinin saptanması ve aktarılan tartışmaların yürütülmesi konusunda ciddi sorunlar göze çarpmaktadır. Türk öykü eleştirisinin Osmanlı-Türk edebiyatı bağlamında ele aldığı metinlere uygulamaya çalıştığı ve kaynaklarda birbirini yineleyen Batımerkezli yaklaşımların metinlerle uyuma sağlanamayan noktalarda, “acemilik”, “beceriksizlik”, “iptidailik” gibi suçlamalara yöneldiği ya da metinlerin sergiledikleri farklılıkları “geleneksele”, “sözlü kültüre” bilinçsiz bir bağlılık olarak

değerlendirdikleri görülmektedir. Bu durum aynı zamanda türün ilk örneklerinin belirlenmesi, geçirdiği süreçlerin yorumlanmasında dolayısıyla özgün bir öykü eleştirisi oluşturulmasında önemli sorunlara yol açmaktadır. Bu çalışmanın başlıca amacı da söz konusu boşluğun kısmen de olsa giderilmesi yolunda, öncelikle var olan sorunların ortaya konulması ve olası çözüm yollarının sorgulanması olmuştur.

Bu doğrultuda tezin üçüncü bölümünde Türk öykü eleştirisinde tür bağlamında en çok tartışılan, yayım yılları birbirine çok yakın olan ve birbirinden oldukça farklı yaklaşımlarla eleştirilen dört metin üzerinde durulmuş; ikinci bölümde tartışılan ölçütlerle yapılan karşılaştırmada elde edilen sonuçlar metinlerin eksiklikleri değil özgünlük ve yerellikleri olarak Batımerkezli “değerleştirme”lerin karşısına konulmuştur. Ayrıca verili tanım ve ölçütlerin metinlere dayatılması yönteminin dışına çıkılarak incelenen metinlerden tümevarımsal yolla nasıl veriler elde edildiği sorgulanmıştır.

Bu metinlerden *Letaif-i Rivayat* ve *Müsameretname* çoğunlukla geleneksel Osmanlı edebiyatından modern Batı edebiyatına “geçiş” yapıtları olarak değerlendirilmiş; akademik incelemelerde de bu edebiyatlara bağlı öğelerin ayrıştırılması ve farklılık gösteren kısımların geçiş ürünü olma özelliğine bağlanması temel alınmıştır. Ayrıca tür konusunda gerçekçilik ölçütü dayatılarak bu konuda tek bir tutum olduğu varsayılarak metinler bu açıdan da eleştirilere hedef olmuştur. Oysa, Ahmet Mithat’ın kendi sözlerinden gösterilen örneklerle de kanıtlandığı gibi yazarın Batı edebiyatlarındaki gerçekçilik akımıyla ya da gerçekçi biçimi taklit etmekle ilgili bir amacı söz konusu değildir. Kurmaca ile gerçeklerin anlatıldığı tarihi ayıran yazar için önemli olan yalnızca olabilme ihtimaline belli ölçülerde sadık kalmaktır.

Bu çalışmada da *Letaif-i Rivayat*’taki metinlerin sergiledikleri kişiler ve

onların iç dünyalarından çok, olay anlatımına odaklanma, merak uyandırma, ders verme, yazar-anlatıcının okurla konuşması, gerçeklik etkisi gibi genel özelliklerin daha önce sıralanan ölçütlerle karşılaştırması yapılmış; ancak varılan sonuçlar Batı edebiyatlarının bakış açısından değil, Osmanlı-Türk edebiyatının kendi gelişimi içinden yorumlanmıştır. Bunun yanında kitaptaki metinlerin türü konusunda yazarın kendisinin verdiği ipuçları, dönemin anlayışı, yayın biçimi ve eleştirmenlerin görüşleri toplu olarak tartışılmış; sonuçta geleneksel anlatılar, Batı edebiyatından gelen etkiler, yerli bir öykü ve roman anlayışının sergilediği farklı eğilimleri kaynaştıran melez bir türün varlığı ve bu doğrultuda yeni kavramsallaştırma ihtiyacı ortaya konulmuştur.

Müsameretname'deki metinler için de öne sürülen tür düşüncelerinin tartışılmasının ardından bu yapıtın da *Letaif-i Rivayat*'la benzerlikler gösteren genel özellikleri örneklerle ortaya konulmuş ve yine *Letaif-i Rivayat* gibi Batılı ölçütleri taklit etmediği anlaşılmıştır. Bütün bunlar elbette olası etkilenimleri bütünüyle yadsımak anlamına gelmemektedir; ancak Tanzimat sonrası yazarlarının Batı ülkeleri karşısında alternatif bir bakış açısı getirme ihtiyacı hissetmelerinin sonucunun zorunlu olarak taklit olacağını düşünmek, bu önkabülle metinlere yaklaşmanın doğurduğu sonuçlar tez içinde örneklerle sık sık dile getirilmiştir ve buna karşılık melezliğe işaret edilmiştir. Örneğin, *Müsameretname*'deki "Gerdanlık Hikâyesi" başlıklı metnin Alexandre Dumas Fils'ten tam çeviri olduğunun âdeta kulaktan kulağa yayılırcasına kaynaklarda yer almasına bakarak Emin Nihat'ın Dumas'nın "Kraliçenin Gerdanlığı" metnini taklit ettiği söylenebilir. Oysa özgün kitapla yapılan karşılaştırma sonucunda böyle bir taklidin geçerli olmadığı belirlenmiştir. Öte yandan *Letaif-i Rivayat*, *Müsameretname* gibi döneminde belli bir okur kitlesi oluşturan ve popüler olan metinlerin bu nedenle de "aşağı" edebiyat olarak

görüldüğü ve ciddi edebiyat sayılan Batı edebiyatları karşısında bir de bu açıdan eleştirildiği gözlemlenmiştir.

Çalışmanın *Küçük Şeyler* ve *Karabibik*'e ayrılan bölümlerindeyse yine tür tartışmalarına yer verilmiş ve bu iki kitap bağlamında en çok gündeme getirilen ve yine Batıyı merkez alarak değerlendirme yapılan gerçekçilik, doğalcılık eleştirileri kitapların sergiledikleri özelliklerle karşılaştırılarak ele alınmıştır. *Küçük Şeyler*'e gelene kadar yapılan Batılı, modern öyküye ya da romana “geçiş” yapıtları değerlendirmesinin, bu kitapla birlikte bu kez yerini “realist öyküye geçiş”e bırakmış olduğu gözlemlenmiştir. Oysa metinlere bakıldığında daha önce ele alınan Batılı öykü ölçütleriyle bazı noktalarda uyumlu olduğu görülen metinlerin öykü ölçütü olarak örnek aldığı söylenen Fransız gerçekçiliğiyle aynı uyumu gösterdiğini söylemek zordur. Bu nedenle olsa gerek kitaba yönelik incelemelerde, Batılı ölçütlere göre uygunsuz olduğu düşünülen “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” başlıklı metne yer verilmediği görülmüştür. Sonuç olarak *Küçük Şeyler*'in geleneksel anlatılar, *Letaif-i Rivayat* ve *Müsameretname*'den farklılık gösteren yanları da hesaba katılarak Osmanlı-Türk edebiyatına özgü bir şiirsel öykü örneği sunduğu öne sürülmüştür.

Karabibik metni de “gerçek” anlamda realist hatta natüralist öyküye, bazılarına göreyse romana geçişin ilk örneğidir. Anlaşılacağı üzere Osmanlı-Türk edebiyatının bu döneminde verilen ürünler hep bir “geçiş” ile açıklanma eğilimindedir ve geçişin varılması amaçlanan noktası da hep Batı edebiyatları özellikle de Amerikan ve Fransız edebiyatı, Batı'daki modern türler, Batıdaki gerçekçilik yaklaşımları olarak gösterilmiştir. Yine inceleme sonunda görüldüğü üzere *Karabibik* bağlamında da öne sürülen bu bakış açısı, Emile Zola'nın başını çektiği Fransız gerçekçiliğinin, hayatın yalnızca iğrenç, kötü yönlerini gösterdiği

yolundaki eleştirilere alternatif olarak *Karabibik*'in kaleme alındığı noktasının üzerinde durmamaktadır. Ayrıca, hem *Küçük Şeyler* hem de *Karabibik* çerçevesinde dile getirilen gerçekçilik, doğalcılık değerlendirmelerinin daha önce ele alınan Batı edebiyatlarındaki ölçülerde belirtilen öykünün romanın katı gerçekçiliğine karşı lirizmle ortaya çıktığı savını Osmanlı-Türk edebiyatı bağlamında geçersizleştirdiği de anlaşılmıştır. Öte yandan Nabizade Nâzım'ın Batılı anlamda öykü türünün bir örneği vermekten çok, gerçekçilikle ilgili bir amacı olduğu, aynı zamanda “Hasba” metninin ön sözünde hikâye ve romana ilişkin dile getirdiği düşünceler ve kendinden önceki metinlerle karşılaştırıldığında sergilediği farklılıklar göz önüne alınarak *Karabibik*'in Osmanlı-Türk edebiyatındaki düzyazı biçimine kendine özgü bir nitelik kattığı öne sürülmüştür. Bu düzyazı biçimin hangi yerli tür bağlamında ele alınabileceğine karar vermek için bu tezde eleştirilen Batımerkezli yaklaşımların sorunları gözden uzak tutulmadan *Karabibik*'ten sonraki metinlerle bir karşılaştırmaya gidilmesi yararlı olacaktır. Bu da Türk öykü eleştirisinin önünde atılacak daha çok adım olduğu anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak Osmanlı-Türk edebiyatında Batı edebiyatlarındakinden farklı olarak roman ile öykü türünün kısacası düzyazı türlerin aynı zamanlarda belirgin hâle gelmeleri, tür eleştirilerinde etkili olan yayıncılık faaliyetleri, çeviriler gibi edebiyat dışı koşulların etkilerinin Osmanlı dönemi için bilgi yetersizliğinden dolayı belirlenmesinin zorluğu, metinlerin türü konusunda yapılacak yorumlarda çok dikkatli olunması ve bugünün bakış açısından bakarak kullanılan kavramların sorgulanarak yeni kavramsallaştırma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu tezde de var olan eleştirilerin çelişki ve açmazlarına düşmemek için kesin türsel yargılar öne sürmek yerine, bundan sonraki bilimsel katkılarla zenginleştirilebilecek olan tartışma ve olasılıklarla bir yol açılmaya çalışılmıştır.

SEÇİLMİŞ BİBLİOGRAFYA

- Ahmet Mithat. “Hikâye Tasvir ve Tahriri”. Haz. Mehmet Kaplan ve diğerleri. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1994. 53-7.
- . *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çagın. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001 (1288 /1871).
- Andaç, Feridun. *Edebiyatımızın Yol Haritası*. İstanbul: Can Yayınları, 2000.
- Andı, M. Fatih. “Sunuş”. *Karabibik*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006. 5-6.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.
- Aras, Yasemin. “Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey’in Müsamerehnamesi Üzerine Bir İnceleme”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 2006.
- Bakhtin, Mikhail. “Epik ve Roman”. *Karnaval dan Romana*. Çev. Cem Soydemir. Haz. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 164-209.
- Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1983.
- Barth, John. “Kısa Bir Öykü Bu”. *Adam Öykü* 16 (Mayıs-Haziran 1998): 77-89.
- Barthes, Roland. “Gerçek Etkisi”. *Gerçekçilik ve Romansal Biçim*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Yirmidört Yayınevi, 2006. 49-60.
- Bates, H. E. *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*. Çev. Gökçen Ezber. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2001.
- Bawarshi, Anis. “The Genre Function”. *College English* 62, No. 3, (January 2000): 335-60.
- Baxter, Charles. “Anlık Kurmaca”. *Adam Öykü* 12 (Eylül-Ekim 1997): 85-90.

- Beebee, Thomas O. *The Ideology of Genre*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- Bek, Kemal. "Samipaşazade Sezai". *Küçük Şeyler*. Haz. Kemal Bek. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2006.
- Benjamin, Walter. "Hikâye Anlatıcısı". *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2001. 77-100.
- Boratav, Pertev Naili. "İlk Romanlarımız". *Folklor ve Edebiyat (1982)*. Cilt 1. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Bruyn, Frans De. "Genre Criticism". *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 79-85.
- Canbaz, Firdevs. "Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler". *Hece Öykü 3* (Haziran-Temmuz 2004): 65-74.
- Cankara, Murat. "Ahmet Mithat ve Beşir Fuat'a Göre Gerçekçilik". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2004.
- Cohen, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist?". *Postmodern Genres*. Ed. Marjorie Perloff. London: University of Oklahoma Press, 1989. 11-28.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. London: Routledge, 1975.
- Çağın, Sabahattin. "Müsameretname'ye Dair". *Müsameretname*. Çev. Sabahattin Çağın ve Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları, 2003. 9-22.
- Çalışkan, Sevda. "Kısa Öykü Tekniği". *Çağdaş Türk Dili 77/78* (Temmuz-Ağustos 1994): 38-45.
- Çehov, Anton. "Kısa Hikâye". Çev. Nurullah Çetin. *Hece Öykü 4* (Ağustos-Eylül 2004): 140-2.
- . *Hikâyeler*. Çev. Servet Lünel. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Çelik, Mevlüt. "Ahmet Mithat'ın Letaif-i Rivayat Serisi Hikâyelerinde Muhteva ve Yapı". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 1999.
- Çetin, Nurullah. "Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878)". *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 65-67* (Mayıs-Temmuz 2002): 21-3.
- Demir, Ayşe. "Samipaşazâde Sezai'nin Hikâyeciliği". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 2003.
- Dilmen, İbrahim Necmi. *Tarih-i Edebiyat Dersleri*. İstanbul: Matbaa-ı Amire, 1919.

- Derrida, Jacques. "The Law of Genre". Translated by Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7, No. 1, On Narrative, (Autumn 1980): 55-81.
- Dino, Güzin. *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (Birinci Kısım)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1954.
- Dizdaroğlu, Hikmet. "Nabizade Nâzım'ın Hikâyeleri". *Türk Dili* 120 (Eylül 1961): 891-5.
- Emin Nihat. *Müsameretname*. Çev. Sabahattin Çâğın ve Fazıl Gökçek. İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.
- Erden, Aysu. *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları, 2002.
- Finn, Robert P. *Türk Romanı (İlk Dönem – 1872-1900)*. Çev. Tomris Uyar. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Fishelov, David. *Metaphors of Genres*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Freedman, Aviva ve Peter Medway, ed. *Genre and the New Rhetoric*. Bristol: Taylor & Francis, 1994.
- Friedman, Norman. "Recent Short Story Theories: Problem in Definition". *Lohafer* 13-32.
- Gökalp, G. Gonca. "Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar". Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1999.
- Gökçek, Fazıl. "Letaif-i Rivayat Hakkında". *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çâğın. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001. IX-XXIV.
- Gray, Martin. "Short story". *A Dictionary of Literary Terms*. London: Longman York Press, 1997. 262-3.
- Gümüş, Semih. "Öykünün Dünyası ve Eleştirisi". *Adam Öykü* 23 (Temmuz-Ağustos 1999): 100-110.
- . "Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü". *Adam Öykü* 7 (Kasım-Aralık 1996): 106-15.
- Gürel, Mehmet. "Öyküyü Sınıflandırmak". *Adam Öykü* 45 (Mart-Nisan 2003): 83-92.
- Gürsel, Nedim. "Hikaye". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 3. cilt. İstanbul: İletişim Yayınları. 620-30.

- Hammick, Georgina. "Kısa Öykü Adına Bir Savunma". *Adam Öykü* 4 (Mayıs-Haziran 1996): 64-8.
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- İleri, Selim. "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri". *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 286 (1 Temmuz 1975): 2-20.
- Kaplan, Mehmet ve diğer., haz. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1982.
- Keating, Peter. *Nineteenth Century Short Stories*. London: Longman Press, 1981. 1-21.
- Kudret, Cevdet. "Hikâyeler". *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1987. 66-87.
- Lefevere, Andre. "Systems in Evolution: Historical Relativism and the Study of Genre". *Poetics Today*, Vol. 6, No. 4, (1985). 665-79.
- Lekesiz, Ömer. "Öykücülüğümüzde Dönemler". *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46-47 (Ekim-Kasım 2000): 18-27.
- . *Yeni Türk Edebiyatında Öykü I*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1997.
- Levend, Agah Sırrı. *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı*. İstanbul : Marifet Matbaası, 1934.
- Lohafer, Susan and Jo Ellyn Clarey ed. *Short Story Theory at a Crossroads*. London: Louisiana State University Press, 1989.
- Marler, Robert F. "Hikâyeden Kısa Hikâyeye". Çev. Ümare Yazar. *Hece Öykü* 8 (Nisan-Mayıs 2005): 128-42.
- May, Charles E. "Introduction". *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Ohio: Ohio University Press, 1994. xv-xxvi.
- Mehmet Celal. "Küçük Hikâyeler". *Osmanlı Edebiyatı Nümuneleri*. İstanbul: Matbaa-i Safa ve Enver, 1312 [1896].
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Muallim Naci. "Hikâye". *Lugat-i Naci*. İstanbul : Geveze Kütüphanesi, 1322 [1904] 358.
- Mungan, Murathan. "Hayatımız Roman, Hayatımız Hikâye". *Adam Öykü* 16 (Mayıs-Haziran 1998): 69-76.
- Nabizade Nâzım. "Kaariînime". *Hikâyeler*. Haz. Aziz Behiç Serengil. Ankara: Dün-

- Bugün Yayınevi, 1961.
- . *Karabibik*. Haz. M. Fatih Andı. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006.
- Okay, M. Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975.
- . “Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ed. Talât Sait Halman ve diğer. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Öz, Asuman. “Ahmet Mithat Efendi’nin Hikâyeciliği –Letaif-i Rivayat”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 2004.
- Özer, Sevinç. “Amerikan Kısa Öykü Kuramına Bir Yaklaşım: Kısa Öykü Nedir? Ne Değildir?”. *Çağdaş Türk Dili* 3.25-36 (1990): 1157-62.
- . “Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe’nun ‘Tek Etki’ Kuralı”. *Adam Öykü* 23 (Temmuz-Ağustos 1999): 78-88.
- Özgül, Kayahan. “Sâmî Paşa-Zâde Sezâyî’nin Küçük Şeyler’inde Fiktif Yapı”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1984.
- . “Hikâyenin Romanı”. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46-47 (Ekim-Kasım 2000): 33-42.
- Öztokat, Nedret Tanyolaç. “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü”. *Adam Öykü* 12 (Eylül-Ekim 1997): 41-5.
- . “XIX. YY Fransız Öyküsünde Anlatım Teknikleri”. *Adam Öykü* 22 (Mayıs-Haziran 1999): 32-8.
- Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Perloff, Marjorie. “Introduction”. *Postmodern Genres*. Ed. Marjorie Perloff. London: University of Oklahoma Press, 1989. 3-11.
- Pickering, Jean. “Zaman Ve Kısa Hikâye”. Çev. Ümare Yazar. *Hece Öykü* 3 (Haziran-Temmuz 2004): 112-9.
- Poe, Edgar Allan. “Review of Twice-Told Tales”. “Poe on Short Fiction”. *The Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Ohio: Ohio University Press, 1994. 59-73.
- Ramiç, Alena. “Abdülhak Şinasi Hisar’ın Söyleminde Gelenek”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002.
- Rohrberger, Mary. “Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here?”. *Lohafer* 32-46.

- Said, Edward W. *Beginnings*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Samipaşazade Sezai. *Küçük Şeyler*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya, 1890.
- Shaw, Valerie. “Parçalanan Çerçeve”. *Adam Öykü* 27 (Mart-Nisan 2000): 29-36.
- Snyder, John. *Prospects of Power*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.
- Su, Hüseyin. *Öykümüzün Hikâyesi*. Ankara: Hece Yayınları, 2000.
- Şemsettin Sami. *Kamus-ı Türki*. İstanbul: Dersaadet, 1317 [1899]. 554.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Teksoy, Rekin. “Boccaccio ve Decameron”. *Decameron*. Çev. Rekin Teksoy. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996. 7-15.
- Todorov, Tzvetan. *Poetikaya Giriş*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Tosun, Necip. “Şiirden Romana Kısa Öykü”. *Hece Öykü* 1 (Şubat-Mart 2004): 70-5.
- “Hikâye”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988. 479-501.
- Ulçugür, Saadet. “Öykü Üzerine”. *Türk Dili* 44.361-366 (1982): 157-61.
- Uzun, M. İsmet. “Giriş”. *Müsameretnâme: Gece Hikâyeleri*. İstanbul: Kervan Kitapçılık, 1974. 9-31.
- Ünaydın, Ruşen Eşref. “Sami Paşazade Sezai Bey”. *Diyorlar Ki*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, 1972. 29-40.
- Yeniçeri, Hüseyin. “Ahmet Mithat’ın Hikâyeciliği”. Gazi Üniversitesi 1994.
- Watt, Ian. “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”. *Gerçekçilik ve Romansal Biçim*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Yirmidört Yayınevi, 2006. 7-45.
- White, Hayden. “Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres”. *New Literary History* Volume 34, Number 3, Summer 2003. 597-615.
- Wright, Austin M. “On Defining the Short Story: The Genre Question”. 46-57. Lohafer 46-57.
- Yeniçeri, Hüseyin. “Ahmet Mithat’ın Hikâyeciliği”. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1994.
- Zafer, Zeynep. *Anton Çehov’un Öykü Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Diyarbakır’da doğan Hilal Aydın, ilk öğrenimini İzmir ve Ankara’da, orta eğitimini ise Ankara ve Tekirdağ’da tamamladı. 2001 yılında İzmir Bornova Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra aynı yıl girdiği Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2005 yılında mezun oldu. Hâlen Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde lisansüstü eğitimini sürdürmektedir.